Das ausschliessliche Aufführungsrecht des Urhebers eines Werkes der Tonkunst.

Inaugural-Dissertation

der

juristischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Franz Rinecker

aus Nürnberg

Rechtspraktikant am Kgl. Landgericht Regensburg.

ACAD. LIBRAT. BIBL.

Approbiert am 26. Juli 1911.

Regensburg 1912.

Heinrich Schiele, Graphische Kunstanstalt.

233

Referent: Univ.-Professor Dr. Philipp Allfeld.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Kapitel. Historische Einleitung 9

II. Kapitel. Rechtliche Natur des Aufführungsrechts 15

III. Kapitel. Gegenstand und Träger des ausschließlichen Aufführungsrechts. Insbesondere die Ausschließlichkeit des Aufführungsrechts 20

IV. Kapitel. Beschränkungen des ausschließlichen Aufführungsrechts 32

V. Kapitel. Verletzungen des ausschließlichen Aufführungsrechts. Civil- und strafrechtliche Folgen 51

VI. Kapitel. Das ausschließliche Aufführungsrecht im internationalen Verkehr 59

Literaturverzeichnis.

Allfeld, Die Reichsgesetze betr. das liter. u. art. Urheberrecht usw. München 1893.

— Kommentar zu den Gesetzen vom 19. Juni 1901, betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst usw. München 1902.

— Urheberrecht an Schriftwerken usw. im Handwörterbuch der Staatswissenschaften, 2. Aufl. Bd. VII S. 362 ff.

Bericht der XI. Kommission des Reichstags (10. Leg.-Per. II. Session 1900/01) über den Entwurf eines Gesetzes betr. das Urheberrecht usw. Reichstagsdrucksachen Nr. 214.

Birkmeyer, Die Reform des Urheberrechts, Kritische Bemerkungen zu dem Entwurf eines Gesetzes betr. das Urheberrecht usw. München 1900.

Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Organ des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig.

Bock, Aufführungsrecht an dramatischen und musikalischen Werken, Berlin 1907.

Busch, Archiv für das allgemeine deutsche Handelsrecht.

Cutler, A manual of musical copyright real, London 1905.

Dambach, 50 Gutachten über Nachdruck usw., Berlin 1891.

Daude, Die Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst und das Verlagsrecht, Berlin 1910.

— Gutachten der kgl. preußischen Sachverständigenkammer usw., Berlin 1907.

Dernburg, Preußisches Privatrecht, Halle 1862.

Entscheidungen des Reichsgerichts in Civilsachen.

— des Reichsgerichts in Strafsachen.

Geller, Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur usw., Wien 1896.

Gibaux, De l' exploitation des œuvres musicales par execution publique, Paris 1900.

Gierke, Deutsches Privatrecht Bd. I, Leipzig 1895.

Hedeler, Gesetze über das Urheberrecht in allen Ländern usw., Leipzig 1902.

Hirschberg, Das Miturheberrecht, Jenaer Dissertation, Berlin 1901.

Klostermann, Das Urheber- und das Verlagsrecht, 2. Ausgabe 1871.

Kohler, Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht, Berlin 1907.

— Autorrechtliche Studien in: Archiv f. civilist. Praxis, Bd. LXXXV, S. 339 ff., Freiburg und Leipzig 1896.

— Die Idee des geistigen Eigentums, ebenda Bd. LXXXII, S. 141 ff.

Kremer, Das ausschließliche Recht des Urhebers an der Melodie, Leipzig 1891.

Kuhlenbeck, Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst usw., Leipzig 1901.

Ledroit d'Auteur, Organe officiel du bureau de l'union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, Bd. 14, 21.

Müller, Das deutsche Urheber- und Verlagsrecht, I. Bd., München 1901.

Opet, Beiträge zum Aufführungsrecht in: Archiv f. civil. Praxis, Bd. LXXXIV, S. 151 ff., Freiburg und Leipzig 1895.

— Beiträge zur Kritik des Entwurfes eines Gesetzes betr. das Urheberrecht usw., ebenda Bd. XC, S. 127 ff., Tübingen, Freiburg und Leipzig 1900.

Osterrieth, Altes und Neues vom Urheberrecht, Leipzig 1892.

Röthlisberger, Der interne und internationale Schutz des Urheberrechts, Leipzig 1901.

— Die Sonder-Literarverträge des deutschen Reiches, Bern 1909.

Schuster, Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst, München 1891.

Stenglein, Die Reichsgesetze zum Schutz des geistigen und gewerblichen Eigentums, 4. Auflage, Bd. I., Berlin 1911.

Strecker, Die urheberrechtliche Stellung der mechanischen Musikinstrumente und Phonographen, Leipziger Dissertation, Leipzig 1906.

Vesque von Püttlingen, Das musikalische Autorrecht, Wien 1864.

Voigtländer, Die Gesetze betr. das Urheberrecht und Verlagsrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901, Leipzig 1901.

Wyß, Das internationale Urheberrecht an Photographien, musikalischen Aufführungen und Übersetzungen, Züricher Dissertation, Zürich 1898

u. a. m.

Verzeichnis der Abkürzungen.

Allfeld (1893): Das Reichsgesetz über das Urheberrecht usw.

Allfeld (1902): Kommentar zu den Gesetzen vom 19. Juni 1901 usw.

Auff. R.: Aufführungsrecht.

Kohler, U. R.: Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht 1907.

L. U. G.: Gesetz, betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901 in der Fassung vom 22. Mai 1910.

Rev. Bern. Ü.: Revidierte Berner Übereinkunft vom 13. Nov. 1908.

R. G. C.: Entscheidungen des Reichsgerichts in Civilsachen.

R. G. St.: Entscheidungen des Reichsgerichts in Strafsachen.

Sten. Ber.: Stenographischer Bericht der Reichstagssitzung usw.

U. R.: Urheberrecht.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543506_0058

I. Kapitel.

Historische Einleitung.

Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst, wie es heute von allen Rechtsstaaten anerkannt wird, ist das Ergebnis einer allmählichen Entwicklung, die sich in den verschiedenen Ländern äußerst verschieden gestaltete.

Es liegt in der Natur der Tonwerke, daß das Urheberrecht an denselben in einer Anzahl von Äußerungsformen zur Geltung kommt. Die wichtigsten Äußerungsformen — Emanationen — sind das ausschließliche Vervielfältigungs- und Aufführungsrecht. Daneben kommen in geringerem Maße in Betracht das ausschließliche Recht der gewerbsmäßigen Verbreitung, der ersten Veröffentlichung, und der Bearbeitung.

Das musikalische Urheberrecht ist verhältnismäßig jung. Auffallend ist die Tatsache, daß sich das Verlagsrecht bezw. die Druckerprivilegien — bekanntlich bilden sie den Ausgangspunkt aller urheberrechtlichen Entwicklung — an Werken der Tonkunst bedeutend später in ein Urheberrecht verwandelten, als dies bei den Werken der Literatur der Fall war.[1])

Den Ruhm, den modernen Urheberrechtsgedanken [2]) zuerst gesetzlich geregelt zu haben, hat E n g l a n d mit seinem Autorgesetz von 1709 (8 Anne c. 19)[3]). Es wurde hier dem Verfasser von Schriften, wozu auch Kompositionen gerechnet wurden,[4])

---

[1]) Das erste bekannte Druckerprivileg wurde in Venedig im Jahre 1486 erteilt. Vergl. Kapp, Geschichte des deutschen Buchhandels.

[2]) Durch die Privilegien wurden nur gewerbliche Interessen des Druckers und Verlegers, keineswegs aber der Autor geschützt. Der Ausdruck „Urheberrecht" wurde erstmals in dem bayrischen Gesetze vom 28. Juni 1865 gebraucht.

[3]) An act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of printed Books in the Authors or Purchasers of such copies during the Times therein mentioned. Abgedruckt bei Kohler, U. R., Beil. V.

[4]) Die Parlamentsakte bedient sich des allgemeinen Ausdruckes „Books", worunter auch Tonwerke verstanden werden. S. hierüber die englische Rechtsprechung bei Schuster a. a. O. S. 48.

ein Urheberrecht — das Gesetz spricht von „Proprietor" — zuerkannt und eine Schutzfrist von 14 Jahren vom Tage der 1. Veröffentlichung an festgesetzt.

Frankreich folgte fast 90 Jahre später mit dem Dekret vom 13. Januar 1791, a. 3 und 5, und mit dem Gesetz vom 19. Juli 1793.[5])

In Deutschland wurden Kompositionen erstmals im preußischen Landrecht[6]) zum Gegenstand der Gesetzgebung gemacht. I tit. 11, § 998 lautet: „Nicht blos Bücher, sondern auch Landcharten, Kupferstiche, topografische Zeichnungen und musikalische Kompositionen sind ein Gegenstand des Verlagsrechtes." Damit war implicite das Urheberrecht des Tonsetzers anerkannt, da der Verleger das Verlagsrecht nur vom Verfasser erhalten konnte.

Die damaligen politischen Verhältnisse in Deutschland liessen ein allgemeines deutsches Bundesgesetz über das Urheberrecht nicht zur Entstehung gelangen. Es nahmen sich deshalb die Landesrechte[7]) dieser Materie an. Im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts erging eine Anzahl Gesetze in den einzelnen deutschen Territorien, die den Werken der Tonkunst urheberrechtlichen Schutz gewährten. Dieser Schutz war aber ganz ungenügend, da er sich nur auf das Gebiet des betreffenden Staates erstreckte.

Zwar schaffte der Bundesbeschluß vom 9. November 1837 eine allgemeine Grundlage, auf der das Urheberrecht in den einzelnen Bundesstaaten geregelt werden sollte, doch konnte eine einheitliche Gesetzgebung aller deutschen Staaten erst nach einer politischen Einigung Deutschlands zu Stande kommen.

Entwickelte sich das Urheberrecht an Werken der Tonkunst im Vergleich zu dem an Werken der Literatur schon unverhältnismäßig spät und mangelhaft[8]), so muß es geradezu wundernehmen, daß erst in neuester Zeit ein

---

[5]) Das erste Gesetz, das musikalischen Werken ausdrücklich urheberrechtlichen Schutz gewährt.

[6]) L.-R. I tit. 11 §§ 996—1036; II tit. 20 §§ 1294—1297.

[7]) Allfeld (1902) S. 2 ff., Schuster a. a. O. S. 40.

[8]) Die Gründe dafür liegen teils in der sozialen Stellung der Musiker, teils in der späten Einführung des Druckes oder Stiches von Musikalien. — Schuster a. a. O. 21 ff.

ausschließliches Aufführungsrecht des Tonsetzers gesetzliche Anerkennung fand.

Dies ist eine sehr auffallende Tatsache, denn wenn sich einmal der Begriff des Urheberrechts an Werken der Tonkunst gebildet hat, dann ist doch die Gewährung eines Aufführungsschutzes eine ganz natürliche und konsequente Erscheinung.

Die Wiege des Aufführungsrechtes steht in Frankreich, wo sich — ausnahmsweise[9]) — gleichzeitig mit dem Vervielfältigungsschutz ein Aufführungsschutz entwickelt hat. Das Dekret vom 19. Juni 1791, ergänzt durch den Code pénal Art. 428, gewährte bei dramatischen Werken ein Aufführungsrecht auf Lebenszeit und 5 Jahre nach dem Tode; verallgemeinert wurde dieses Recht durch das Dekret vom 19. VII. 1793, das die Schutzfrist auf 10 Jahre nach dem Tode ausdehnte. Zwar ist in diesen Gesetzen nur von dramatischen Aufführungen gesprochen, doch die große Beweglichkeit der französischen Jurisprudenz — sowohl Theorie als Praxis — verstand es, dieses Gesetz auch auf nicht dramatische Aufführungen von Kompositionen anzuwenden.[10])

In allen anderen Ländern kam der Begriff des Aufführungsrechtes erst geraume Zeit nach Anerkennung des Vervielfältigungsrechtes zur Geltung. In England regelt den Aufführungsschutz ein Gesetz vom 10. August 1882 bei ausdrücklichem Vorbehalt[11]), in Spanien ein Gesetz vom 10. Januar 1879[12]) usw.

In Deutschland war das preußische Gesetz von 1837 vorangegangen, das allerdings nur an ungedruckten und nicht kryptonym aufgeführten musikalischen Werken ein ausschließliches Recht der Aufführung für Lebenszeit und 10 Jahre nach dem Tod vorbehielt.

Im allgemeinen kann man bei der deutschen Entwicklung 3 Perioden unterscheiden:

a) Die Zeit der Landesgesetze.

Nachdem Preußen mit der Anerkennung eines Aufführungsrechtes den Anfang gemacht hatte, folgten die übrigen

---

[9]) In allen anderen Rechtsstaaten wurde ein Aufführungsrecht bedeutend später gesetzlich anerkannt.

[10]) Schuster S. 219 Anm. 3.

[11]) 45, 46 Victoria c. 40.

[12]) Art. 101 der Aufführungsverordnung vom 3. September 1880.

deutschen Staaten allmählich nach, hauptsächlich veranlaßt durch den Bundesbeschluß vom 22. April 1841, der ein Aufführungsrecht für 10 Jahre nach dem Erscheinen gewährt, und durch den Bundesbeschluß vom 12. März 1857, in dem allgemein ein Aufführungsrecht für veröffentlichte Werke anerkannt wurde, wenn die Aufführung ausdrücklich vorbehalten war.

b) Das Gesetz vom 11. Juni 1870,

das nach der Gründung des deutschen Reichs als Reichsgesetz im Laufe der Jahre 1872/73 auch in den süddeutschen Staaten in Kraft trat. Nach diesem Gesetz war das Auff. R. folgendermaßen geregelt:

Man unterschied zwischen rein musikalischen und musikalisch-dramatischen Werken. An letzteren stand dem Urheber und dessen Rechtsnachfolgern (§ 3 des Ges.) ein ausschließliches Auff. R. zu. Der Schutz dauerte 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers. Bei rein musikalischen Werken unterschied man zwischen noch nicht durch den Druck veröffentlichten und veröffentlichten. Die ersteren wurden den musikalisch-dramatischen Werken gleichgestellt, während letztere nur dann geschützt waren, wenn der Urheber auf dem Titelblatt oder an der Spitze des Werkes sich das Recht der öffentlichen Aufführung vorbehalten hatte. Da von dem Vorbehalt wegen des Widerstandes der Verleger nur sehr selten Gebrauch gemacht werden konnte, war der ganze Aufführungsschutz noch ein sehr problematischer. Einen wesentlichen Fortschritt brachte

c) Das Reichsgesetz vom 19. Juni 1901, geändert durch die Novelle vom 22. Mai 1910.

In diesem Gesetz ist zum ersten Mal den Tonsetzern prinzipiell ein ausschließliches Aufführungsrecht zugestanden, freilich mit sehr bedeutenden Beschränkungen.

Es ist nunmehr zu unterscheiden zwischen Aufführung durch persönlichen Vortrag und Aufführung mittels mechanischer Musikinstrumente.

I. Bei Aufführungen durch persönlichen Vortrag gilt der Grundsatz, daß dem Urheber ein ausschließliches Recht zusteht, sein Werk öffentlich aufzuführen.[13]) Der Bearbeiter

[13]) L. U. G. § 11 Abs. 2 ohne Unterschied ob das Werk veröffentlicht ist oder nicht.

eines Werkes der Tonkunst gilt als Urheber der Bearbeitung und es steht ihm, wenn die Bearbeitung erlaubt war, das ausschließliche Auff. R. an seiner Bearbeitung zu.[14]) Das Auff. R. ist übertragbar und vererblich,[15]) es geht 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers ipso jure unter bezw. 10 Jahre nach der Veröffentlichung, wenn diese Frist die längere ist.[16]) Auch ist die Zwangsvollstreckung in das Auff. R. möglich.[17])

Besonderes gilt bei Werken die mehrere gemeinschaftlich geschaffen haben; hier steht das Auff. R. allen Miturhebern gemeinsam zu; es besteht unter ihnen eine Gemeinschaft nach Bruchteilen und die Dauer des Schutzes bemißt sich vom Tode des zuletzt Verstorbenen ab.[18])

Ist das Werk der Tonkunst mit einem Text verbunden, so muß man unterscheiden:[19])

a) bei dramatisch-musikalischen Werken und Kompositionen von größeren Dichtungen, sowie von solchen Dichtungen, die ihrer Gattung nach zur Komposition bestimmt sind, steht das Auff. R. am musikalischen Teil dem Tonsetzer, an dem Text dem Textdichter zu;

b) bei Kompositionen von kleineren Dichtungen, die nicht unter a) fallen, hat der Dichter kein Auff. R.; dasselbe steht vielmehr dem Tonsetzer allein zu.

Von dem Grundsatz der ausschließlichen Befugnis des Urhebers zur öffentlichen Aufführung seines Werkes bestehen Ausnahmen, bei denen die Einwilligung des Berechtigten zur öffentlichen Aufführung eines erschienenen Werkes der Tonkunst nicht erforderlich ist.

II. Was die öffentliche Aufführung mittels mechanischer Musikinstrumente anlangt, so hat die Novelle vom 22. Mai 1910 eine vollständige Änderung geschaffen. Nach dem Gesetz vom 19. VI. 1901 hatte der Tonsetzer keinerlei Recht, die öffentliche Aufführung durch mechanische Musikinstrumente zu verhindern, da die Vervielfältigung durch solche Instrumente im allgemeinen ohne weiteres zulässig war.[20])

---

[14]) L. U. G. § 12.
[15]) L. U. G. §§ 8, 9. — [16]) L. U. G. § 29 ff. — [17]) L. U. G. § 10.
[18]) L. U. G. §§ 6, 30. — [19]) L. U. G. § 28 Abs. 2, § 20 in Verbindung mit § 26.
[20]) L. U. G. in der Fassung vom 19. VI. 1901 § 22 mit 26. Vergl. hiezu: Strecker a. a. O. S. 9 ff.

Die Novelle[21]) gibt dem Urheber ein ausschließliches Recht, das Werk auf Vorrichtungen, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen, zu übertragen. Mit der Erlaubnis das Werk zum Zwecke einer solchen mechanischen Wiedergabe gewerbsmäßig zu verbreiten, erwirbt der Dritte, kraft zwingenden Rechts, auch das Recht der öffentlichen Aufführung mittels des Instruments. Ferner kann unter gewissen Voraussetzungen jedermann verlangen, daß der Urheber ihm eine gleiche Erlaubnis erteile. Die Vorrichtung steht nach § 2 Abs. 2 L. U. G. einer Bearbeitung des Werkes gleich. Es finden die Vorschriften über das Auff. R. des Bearbeiters an seiner Bearbeitung entsprechende Anwendung. Bei Übertragung des U. R. verbleibt dem Tonsetzer die ausschließliche Befugnis für die Benutzung des Werkes zum Zwecke der mechanischen Wiedergabe für das Gehör. Will der Rechtsnachfolger auch dieses Recht, so muß er es sich besonders ausbedingen. —

Die Geschichte des U. R. zeigt uns die auffallende Tatsache, daß in Deutschland das ausschließliche Recht des Urhebers an der öffentlichen Aufführung seines Werkes erst sehr spät rechtliche Anerkennung fand. M. E. liegen die Gründe hiefür:[22])

1. hauptsächlich in den damaligen musikalischen Verhältnissen; s. oben S. 9;

2. in den noch teilweise recht schwach entwickelten Rechtsbegriffen jener Zeit, zumal auf dem Gebiete des U. R. Das Wesen des U. R. war ein Novum und wurde arg verkannt; es bekämpften sich hier eine Anzahl Theorien.[23]) Man hatte das Auff. R. als eine Emanation des U. R. nicht erkannt. Am weitesten verbreitet war die Anschauung, daß der Urheber mit dem Verkaufe des gedruckten Exemplars sich ipso jure des Rechts der öffentlichen Aufführung begebe, da ja das Werk nur deshalb gekauft werde, um aufgeführt zu werden.

Ausschlaggebend waren aber Gründe rein praktischer Natur. Es war nämlich

3. für den Urheber in der Praxis ganz unmöglich die Verletzungen des Auff. R. festzustellen, geschweige denn zu ver-

[21]) L. U. G. §§ 2 Abs. 2, 12 Abs. 2 Nr. 5, 14 Nr. 4, 22, 22a, b, c, 55, 63a.
[22]) Bock § 21, Schuster a. a. O.; jedoch ist die Frage noch nicht näher behandelt worden.
[23]) Vergl. die Darstellung bei Kohler und Rabel.

folgen. Wenn z. B. die Werke eines Münchner Künstlers widerrechtlich in einer kleinen Stadt Norddeutschlands zur Aufführung gebracht wurden und der Tonsetzer zufällig davon erfuhr, so hätte er sich in einen Prozeß einlassen müssen, dessen Ausgang für ihn nicht einmal sicher war wegen der ihn treffenden Beweispflicht, wegen der großen Entfernung usw. und der auf jeden Fall große Vorschüsse an Gericht und Anwalt erfordert hätte.

4. Ferner lag für den Veranstalter der Aufführung eine praktisch fast unüberwindliche Schwierigkeit in sehr vielen Fällen darin, den Berechtigten, also den Urheber bezw. dessen Rechtsnachfolger zu ermitteln. Man denke sich nur, daß eine Anzahl in den verschiedensten Erdteilen wohnhafter Erben berechtigt ist, von denen einige vielleicht unter Vormundschaft stehen oder verheiratet sind. Deshalb wäre auch mit einer entsprechenden Vorschrift nichts geholfen, die etwa die Polizeiorgane anhielte jede öffentliche Aufführung zu verhindern, wenn nicht der Veranstalter den Nachweis der Einwilligung des Berechtigten führen könnte.

Diese Schwierigkeiten sind jetzt durch die Genossenschaft der deutschen Tonsetzer beseitigt, wovon noch unten zu handeln ist.

5. Aber auch nachdem die Theorie das Wesen und die Existenzberechtigung eines ausschließlichen Rechtes des Urhebers an der öffentlichen Aufführung seines Werkes erkannt hatte und die praktischen Schwierigkeiten lösbar schienen, galt es noch den in den breitesten Schichten des deutschen Volkes festgewurzelten Begriff zu beseitigen, die Musik sei ein Gemeingut aller, sei „vogelfrei“. Vergl. hiezu die lebhaften Debatten im Reichstag, X. Leg. Per. II. Session Drucksachen Bd. III S. 2143 ff.

II. Kapitel.

Rechtliche Natur des Aufführungsrechts.

Der Urheber eines Werkes der Tonkunst hat ein ausschließliches Recht sein Werk öffentlich aufzuführen — das heißt: dem Urheber steht eine Alleinbefugnis zu in jeder Be-

ziehung über die öffentliche Aufführung seines Werkes frei zu verfügen. Diese Alleinbefugnis hat ihre Berechtigung im Wesen des Auff. R., das nach jetzt allgemein geltender Anschauung einen wesentlichen Bestandteil des U. R. bildet.

Das U. R. ist ein absolutes Recht und kommt als solches in einer Anzahl von Emanationen zu Geltung. Wie der Eigentümer im allgemeinen die Befugnis hat, sein Eigentum ganz nach seinem Belieben zu benutzen und anderen jede Einwirkung auf dasselbe zu verbieten, also eine Befugnis positiver und negativer Art, ebenso hat auch der Urheber eine totale Herrschaft über sein Werk, er kann mit seiner Schöpfung machen was er will und anderen einen Eingriff in sein Geisteswerk verbieten.

Die juristische Konstruktion des Auff. R. hängt also aufs engste zusammen mit dem Wesen des U. R. überhaupt. Entscheidend ist die Auffassung der rechtlichen Natur des U. R. Ob man sich nun zur vermögensrechtlichen, individuellrechtlichen Theorie oder zur Theorie vom geistigen Eigentum, vom Persönlichkeitsrecht oder Immaterialgüterrecht bekennt, allen gemeinsam ist die Anerkennung des Auff. R. als eines wesentlichen Bestandteils des U. R.

Über den Begriff der „Aufführung" eines Werkes der Tonkunst gehen die Meinungen auseinander. Nach Allfeld[24]) ist Aufführung bei Werken der Tonkunst, einschließlich der musikalisch-dramatischen Werke,[25]) jede Darstellung, wodurch das Werk zu Gehör gebracht wird. Damit ist der Unterschied von der Vervielfältigung durch Druck, also mittels Notenschrift, deutlich zum Ausdruck gebracht. Früher war die herrschende Meinung, Aufführung und Vervielfältigung seien im Wesen das Gleiche; man bezeichnete diese als mechanische, jene als nicht mechanische Reproduktion des Tonwerkes. Damit ergab sich natürlich als notwendige, wenn auch falsche Konsequenz ihre rechtliche Gleichbehandlung.

Diese Auffassung, die augenscheinlich „Idealgut" und „Sachgut" verwechselte, wird heute wohl kaum von jemand

---

[24]) Allfeld (1902) S. 118; Opet, Theaterrecht S. 283 ff. und im Arch. f. civ. Pr. Bd. LXXXIV S. 165 ff.

[25]) Über den Begriff der Aufführung eines dramatischen Werkes vergl. Allfeld (1902) S. 118 und die dort angegebene Literatur.

noch ernstlich vertreten. Andere, insbesondere Opet,[26]) fordern zu einer Aufführung eine selbständige Wiedergabe des Originals, die nur einzig und allein durch die qualifizierte Tätigkeit[27]) eines Menschen geschehen kann. „Es bedarf für die Exekution nicht einer mechanischen und geistlosen Reproduktion, sondern einer verständnisinnigen, seelenvollen Interpretation." Damit leugnet Opet natürlich auch, daß die Wiedergabe mittels mechanischer Musikinstrumente eine Aufführung bildet.

Es kommt nicht darauf an, ob die Wiedergabe eine selbständige oder unselbständige ist, nicht darauf, daß das eigentlichste Mittel der Wiedergabe die menschliche Persönlichkeit, der mit dem Tonkünstler zusammenwirkende Künstler ist, sondern lediglich darauf, daß das Tonwerk unmittelbar durch den Ton in einer Weise zu Gehör gebracht wird, welche die Identität des Werkes erkennen läßt, also insbesondere die wesentlichen Erfordernisse des Tonsatzes — Melodie, Harmonie und Rhythmik — zum Ausdruck bringt. Dagegen kommt es nicht auf die Klangfarbe an; ob bei der Aufführung die Klangmittel zur Verwendung kommen, die der Urheber, wie wohl regelmäßig, im Original ausdrücklich vorgeschrieben hatte, oder andere, deren Verwendung eine andere Klangart bedingt, ist gleichgültig. Auch in diesen Fällen ist eine Aufführung des Originals gegeben, so wenn z. B. ohne Veränderung der Stimmführung 4 Blasinstrumente an die Stelle von 4 Streichinstrumenten treten oder wenn ein Sopranlied von einem Baß wiedergegeben wird, nachdem natürlich die Stimmen in den entsprechenden Schlüssel transponiert wurden. Daß aber durch solche Aufführungen das U. R. des Tonsetzers auch noch anderweit verletzt wird, ist unten zu erörtern.

Ein Tonwerk aufführen heißt also nichts anderes als unmittelbar durch den Ton darstellen.

Aus dieser Definition geht klar hervor, daß ein Werk der Tonkunst auch mittels mechanischer Musikinstrumente aufgeführt werden kann. Darüber herrschte früher ein lebhafter

---

[26]) Opet a. a. O. S. 174.

[27]) Im Gegensatz zur „unqualifizierten" bei Wiedergabe durch mechanische Musikinstrumente.

Streit der Lehrmeinungen,[28]) der erst durch die Novelle 1910 in bejahendem Sinne entschieden worden ist. Und zwar ist Aufführung jede Wiedergabe durch ein Musikinstrument ohne Rücksicht, ob sich an demselben auswechselbare Scheiben, Walzen usw. befinden und ob die Dauer und Stärke des Tones und das Zeitmaß nach Art eines persönlichen Vortrags regulierbar ist. Vom ästhetischen Standpunkt aus können beide Aufführungen nicht miteinander verglichen werden; aber r e c h t l i c h ist die mechanische Wiedergabe unbedingt eine Aufführung und erfüllt sämtliche oben dargelegte Erfordernisse. Mit Recht führt Strecker[29]) aus, daß man bei Beurteilung dieser Frage nicht dem „Wie", sondern dem „Was" der Aufführung größeren Wert zumessen müsse. —

In dieser Abhandlung ist selbstverständlich nur von „ö f f e n t l i c h e n" Aufführungen die Rede und es ist, wenn wir der Kürze halber nur von „Auff. R." schlechthin sprechen, stets das ausschließliche Recht zur öffentlichen Aufführung gemeint. Denn das Recht zur privaten Aufführung ist von jeher nicht besonders im Gesetz behandelt worden, es ist vielmehr aus dem Verkauf des gedruckten Exemplars zu folgern, der nur zu dem Zweck erfolgt, daß das Werk in Töne umgesetzt wird.

Für das Auff. R. ist der Begriff der „Öffentlichkeit" von großer Bedeutung. Es sind hierüber verschiedene[30]) Definitionen vorhanden. Allfeld definiert negativ: „Öffentlichkeit liegt nur dann nicht vor, wenn der Kreis der Zuhörer vermöge des Bestehens eines sie umschließenden inneren Bandes, vermöge wechselseitiger persönlicher Beziehungen unter sich oder zu dem Veranstalter der Aufführung ein in sich geschlossener, nach außen bestimmt abgegrenzter ist." An diese Definition haben fast alle modernen Schriftsteller angeknüpft und auch das Reichsgericht hat sich auf diesen Standpunkt gestellt.[31])

---

[31]) R. G. Str. Bd. 21 S. 254, Bd. 22 S. 241.

[28]) Opet S. 291, Strecker S. 34 f., Schuster S. 161, Vesque von Püttlingen S. 107, Gierke S. 280 u. a.

[29]) Strecker bezeichnet mit Kohler die Wiedergabe durch mechanische Musikinstrumente als „eine Art unvollkommener Aufführung". Strecker a. a. O. S. 36.

[30]) Opet a. a. O. S. 384, Kohler im Arch. f. ziv. Pr. Bd. 85 S. 390 f., Allfeld S. 119 Anm. c) und die dort Citierten.

Unter Zugrundelegung dieser Gesichtspunkte wird es von Fall zu Fall nicht schwer sein, die Frage nach der Öffentlichkeit einer Aufführung zu entscheiden.

Wenn wir den Inhalt des Auff. R. betrachten, so können wir eine materiell-vermögensrechtliche und eine individuell-persönlichkeitsrechtliche Seite unterscheiden.

Das Auff. R. ist ein Vermögensrecht,[32]) das der Berechtigte in verschiedener Weise wirtschaftlich ausbeuten kann. Bei größeren Werken der Tonkunst bildet das Auff. R. die weitaus gewinnbringendere Art das Werk wirtschaftlich auszunützen im Vergleich zu dem Pauschale oder den Tantiemen, die der Tonsetzer vom Verleger aus dem Verkauf der Noten erhält; denn der Verleger trägt die bedeutenden Kosten der Drucklegung, er beansprucht mit Recht eine entsprechende Risikoprämie; endlich ist es auch Sache des Verlegers den Autor bekannt zu machen und die hiezu erforderlichen Reklamekosten fallen ihm zur Last.

Die persönlichkeitsrechtliche[33]) Seite des Auff. R. besteht in dem hohen persönlichen Interesse, das der Urheber an der Aufführung seines Werkes hat, nicht nur an der ersten, sondern überhaupt an jeder Aufführung. Es ist ein feineres Interesse, das seine Wurzeln in der künstlerischen Eigenart des Geistesproduktes hat. Der Künstler hat kraft des ihm innewohnenden Verantwortlichkeitsgefühls das größte Interesse daran, daß sein Werk nur in der von ihm gedachten Form zur Aufführung gelangt und daß man ihm keine entstellte oder falsch aufgefaßte Aufführung seines Werkes in die Schuhe schiebt; denn das musikalische Werk ist nicht nur das Produkt seiner Arbeit, sondern es stellt seine persönliche Schöpfung dar. Die Persönlichkeit des Urhebers ist mit seinem Werke aufs engste verbunden.

---

32) Ce droit à une rémunération, payée par ceux qui jouissent de son oeuvre est le droit pécuniaire. — Gibaux a. a. O. p. 9.

33) Ce droit qui n' appartient qu' à l' auteur, a été justement dénommé droit moral. Gibaux, a. a. O. S. 9.

III. Kapitel.

Gegenstand und Träger des ausschließlichen Aufführungsrechts.

Insbesondere die Ausschließlichkeit des Aufführungsrechts.

Auf die Frage, woran ein Auff. R. bestehen kann, sei hier nur in Kürze eingegangen, weil einerseits hierüber schon bemerkenswerte Arbeiten vorliegen, andererseits in unserer Abhandlung mehr Gewicht auf die Ausschließlichkeit des Auff. R. gelegt werden soll, mithin auf die Frage, wem das Recht zusteht.

Gegenstand des musikalischen Auff. R. ist das Werk der Tonkunst, das ist „ein mit den Ausdrucksmitteln der Musik in individuelle Form gebrachter Gedankeninhalt, welcher entweder durch Aufzeichnung oder durch Vortrag zur Erscheinung in der Sinnenwelt gelangt ist. Dabei ist es ganz unerheblich, welcher Kategorie das Tonwerk angehört, welchen Zweck es verfolgt. Als letzte Konsequenz ist auch der Unterschied zwischen rein musikalischen und musikalisch-dramatischen Werken gefallen.[35]) Ohne Bedeutung ist auch der praktische musikalische Wert des Werkes. Es sind z. B. auch die beim Militär, bei Jagden etc. gebräuchlichen Signale rechtlich geschützt.[36]) Nicht in Frage kommt ferner der künstlerische Wert des Werkes: auch das geringwertigste musikalische Produkt ist geschützt.

Ein wesentliches Erfordernis für die Gewährung urheberrechtlichen Schutzes bildet einmal der Umstand, daß das musikalische Werk nach den Grundsätzen der Melodie, der Rhythmik und der Harmonie aufgebaut ist und daß ferner diesem Erzeugnis der Charakter „einer individuellen geistigen Arbeit" innewohnt.

Im Einzelnen ist Gegenstand des Auff. R. vor allem jede Originalschöpfung. Damit ist, wie Allfeld hervorhebt, nicht das „Erfordernis der Neuheit in allen einzelnen Zügen auf-

---

[34]) Allfeld (1902) S. 55.

[35]) Bedeutsam ist dieser Unterschied noch für Tonwerke, die vor dem 1. I. 1902 ohne Vorbehalt erschienen sind und für die § 61 L. U. G. einen nachträglichen Vorbehalt vorsieht.

[36]) Ebenso Allfeld (1902) S. 57, Schuster a. a. O. S. 59; a. M.: Kohler S. 317 Gibaux p. 16.

gestellt". Denn Wiederholungen, „Reminiszenzen" finden sich mehr oder weniger bei allen musikalischen Neuschöpfungen.[37]) Das Werk ist trotzdem eine Originalschöpfung, wenn es nur als Ganzes betrachtet einen individuellen, eigenartigen Charakter trägt, neue persönliche Gedanken zum Ausdruck bringt.

Entsteht durch die freie Benutzung eines Originalwerkes eine neue eigentümliche Schöpfung, so wird diese gleich einer Originalschöpfung geschützt, vorausgesetzt, daß dem neuen Werke nicht die Melodie des benutzten Werkes zu Grunde gelegt ist. Dagegen genießen solche Benutzungen eines Tonwerkes, bei denen die Melodie nicht dem benutzten Werk entnommen ist, wohl aber die übrigen Bestandteile des Tonsatzes — Harmonie und Rhythmik — einen selbständigen Aufführungsschutz.[38]) Ob die Melodie erkennbar und damit die Anlehnung unzuläßig ist, ist eine Tatfrage, die zu entscheiden bei Variationen und Phantasien oft schwierig ist.

Nur in einem Fall liegt, trotzdem die Melodie einem anderen Werke entnommen ist, keine Bearbeitung, sondern freie Benutzung vor, wenn nämlich der fremde Gedanke nicht „als Thema für eine weitere Ausführung zu Grunde liegt, sondern nur als Ausgangspunkt für eine Neuschöpfung gewählt ist, die vermöge ihres humoristischen Zweckes auf ganz andere Wirkungen abzielt als das benutzte Werk."[39]) Die Parodie darf aber in keiner Weise ein Plagiat oder eine Bearbeitung verschleiern, insbesondere darf die Parodie kein wesentliches Stück des parodierten Werkes bringen.

Gegenstand des Auff. R. sind ferner die Bearbeitungen eines Werkes der Tonkunst; sie genießen gleichen Schutz wie das Originalwerk. Unter einer Bearbeitung versteht man ganz allgemein jede Umgestaltung einer Komposition, durch die jedoch der „originelle Charakter" des Werkes nicht berührt wird. Die Bearbeitung ist also streng von der „freien Benutzung" zu scheiden. Es gibt eine große Anzahl von Bearbeitungen; als besonders wichtig hebt das Gesetz in § 14

---

37) Wilhelm Tappert: Wandelnde Melodien 1890.

38) Ein Beispiel für diesen seltenen Fall bringt V. v. Püttlingen a. a. O. S. 29.

39) Reichstagsdrucksache 1900/01 II. Session Nr. 97 S. 23 ff.

Abs. 2 die sog. Auszüge aus Werken der Tonkunst, sowie Einrichtungen solcher Werke für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen hervor.[40]) Auch die Bearbeitung muß, wenn sie überhaupt Gegenstand des U. R. sein soll, durch individuelle geistige Tätigkeit zur Entstehung gekommen sein; der Unterschied vom Original besteht nur in der Eigenart der Schöpfung.

An solchen Werken, die überhaupt nicht das Produkt einer Geistestätigkeit darstellen, kann kein U. R. entstehen. Darunter fallen z. B. Abschreiben oder Zusammenschreiben für andere Instrumente oder ein Umschreiben in andere Schlüssel oder Noten. Diese Tätigkeit stellt sich rechtlich als ein Vervielfältigen dar und die Aufführung einer solchen Veränderung fällt unter die unerlaubte Aufführung des Originalwerkes. Hieher gehören in der Regel auch die sog. Potpourris, Quodlibet etc., die sich als ein Aneinanderreihen mehrerer Tonwerke darstellen. Die Aufführung einer solchen Kompilation bildet eben ein Aufführen der einzelnen gesammelten Werke. Nur dann, wenn in der Zusammenstellung, den Übergängen, eine Geistesarbeit enthalten ist, die dem Werk als Ganzen ein eigenartiges künstlerisches Gepräge gibt, wird man demselben die Qualifikation einer Bearbeitung zusprechen können. Im Interesse der Komponisten der einzelnen Werke wird man bei Beurteilung dieser Frage einen strengen Maßstab anlegen. Als Originalwerke können dieselben natürlich nie betrachtet werden, da auch bei der besten systematischen Anordnung und künstlerisch hochstehenden Übergängen stets den einzelnen Teilen die Melodie des Originalwerkes zu Grunde gelegt ist.

Sammlungen von Werken der Tonkunst oder von Teilen können niemals Aufführungsschutz genießen, auch dann nicht, wenn ihre Vervielfältigung erlaubt ist, wie durch den § 21 Nr. 3 L. U. G.; denn sie stellen ein literarisches Werk und kein Werk der Tonkunst dar.

Durch die Novelle wurde als weiterer schutzwürdiger Gegenstand des musikalischen U. R. die Vorrichtung, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör

---

[40]) Allfeld (1902) S. 131 ff., Kuhlenbeck S. 119 ff., Vesque voi Püttlingen S. 86 und 102, Schuster S. 69, Müller S. 51, Gibaux S. 39 u. a. m.

dient, angefügt, indem nach § 2 Abs. 2 L. U. G. solche Vorrichtungen einer Bearbeitung des Werkes gleichstehen. Das Gesetz unterscheidet nach der Herstellung:

1. Vorrichtungen, bei denen die Übertragung des Werkes mittels eines persönlichen, künstlerischen Vortrags erfolgt ist;

2. Vorrichtungen, auf welche ein Werk der Tonkunst ohne Vermittlung eines individuellen Vortrags durch bloßes Lochen, Stanzen, Anordnen von Stiften oder eine ähnliche Tätigkeit übertragen wurde, aber sich diese Tätigkeit als „künstlerische Leistung" darstellt;

3. solche, bei denen diese Tätigkeit keine künstlerische Leistung, sondern nur eine rein handwerksmäßige war.

Den ersten beiden Arten gewährt die Novelle urheberrechtlichen Schutz, während die unter 3. angeführten von jedermann nachgebildet werden dürfen, vorausgesetzt natürlich, daß der Urheber des Werkes die Erlaubnis zur mechanischen Vervielfältigung erteilt.

Es ist seit der Novelle streng zu scheiden zwischen dem U. R. des Tonsetzers und dem des Tonkünstlers oder Fabrikanten.[40a]) Ein U. R. an mechanischen Vorrichtungen haben nur die Letzteren. Welche Vorrichtung dabei in Frage kommt, ist gleichgültig: sie können fest in eine Maschine eingefügt sein oder einen Bestandteil derselben bilden, also insbesondere Walzen, Platten, Scheiben, Rollen usw. Diese Vorrichtungen stehen einer Bearbeitung gleich.[41])

Subjekt des Auff. R. ist der geistige Urheber eines Werkes der Tonkunst, also bei Originalwerken der Originalurheber, bei Bearbeitungen der Bearbeiter. Das Recht entsteht ipso jure mit der Schöpfung der Komposition in der Person des Urhebers als ein ursprüngliches und ausschließliches. Urheber ist derjenige, der das Werk „verfaßt" hat oder der auf Grund einer Rechtsvermutung als Verfasser gilt. Nämlich[42])

40a) Der Fabrikant hat ein originäres, d. h. von der Person des Tonsetzers unabhängiges U. R. wie jeder Bearbeiter. S. auch unten.

41) Über die Schutzwürdigkeit solcher Vorrichtungen s. unten.

42) L. U. G. §§ 7, 31, 56.

a) wenn der Name eines Verfassers auf dem Titelblatt, der Zueignung, in der Vorrede oder am Schlusse eines erschienenen[43]) Werkes steht;

b) bei Sammelwerken gilt als Urheber eines Beitrages derjenige, dessen Name an der Spitze oder am Ende des Beitrages steht;

c) bei anonymen und pseudonymen Werken ist „der Herausgeber berechtigt, die Rechte des Urhebers wahrzunehmen". Der Herausgeber gilt also nicht als Urheber, sondern als gesetzlicher Vertreter des Urhebers.

d) zu Gunsten desjenigen, welcher bei der Ankündigung der Aufführung eines erschienenen oder nicht erschienenen Werkes der Tonkunst als Verfasser bezeichnet worden ist, wird vermutet, daß er der Urheber ist.

Der Bearbeiter erwirbt gemäß § 2 L. U. G. ein U. R. an seiner Bearbeitung, das insbesondere dem Urheber des Originalwerkes gegenüber selbständig ist. Aber dieses U. R. ist ein sehr problematisches; denn der Bearbeiter darf gemäß § 12 L. U. G. sein Werk nicht verwerten, wenn ihm der Originalurheber, wie der Kürze halber der Urheber des zu Grunde liegenden Originalwerkes genannt sei, nicht die Erlaubnis zur Bearbeitung gegeben hat. Der Sinn der äußerst verschroben dargestellten Vorschrift des § 12 ist der, daß der Bearbeiter an seiner Bearbeitung zwar ein U. R. erwirbt, daß er aber die positiven Befugnisse, die dem Urheber gemäß § 11 L. U. G. ausschließlich zustehen, insbesondere also das Auff. R., nicht verwerten darf, da der Originalurheber das ausschließliche Recht hat, zwar nicht Bearbeitungen seines Werkes herzustellen — diese Befugnis hat jedermann — wohl aber Bearbeitungen seines Werkes zu verwerten. Dem Bearbeiter eines Werkes der Tonkunst steht schon mit der Schöpfung der Bearbeitung ein ausschließliches Aufführungsrecht daran zu, aber die Ausübung dieses Rechtes ist durch die Genehmigung des

[43]) „Erschienen" ist ein Werk, wenn es im Verlagshandel herausgegeben ist, also im Handel in einer Anzahl von Vervielfältigungen öffentlich angeboten wird. Ein Werk ist sonach nicht erschienen, wenn es gedruckt und nur an „einen eng begrenzten Kreis individuell bestimmter Personen" verkauft wird. Unter „Veröffentlichung" hingegen versteht man die Gesamtheit aller der Handlungen, durch welche ein Werk zur öffentlichen Kenntnis gebracht wird, demnach ein weiterer Begriff als „Erscheinen". Allfeld a. a. O. S. 82 und die dort angegebene Literatur.

Originalurhebers suspensiv bedingt. Die ursprünglich widerrechtliche Aufführung wird durch nachträgliche Einwilligung des Originalurhebers zur Bearbeitung zur rechtlichen. Die negative Seite des U. R., das Verbietungsrecht gegen jedermann, auch gegen den Originalurheber, der in sein Recht z. B. durch Vervielfältigung oder Aufführung der Bearbeitung eingreift, ist von Anfang an ein unbedingtes.[44])

Erst von dem Augenblick, in dem der Originalurheber dem Bearbeiter die Einwilligung zur Bearbeitung erteilt, d. h. ihm die positive Verwertung seiner Bearbeitung gestattet, ist der Bearbeiter berechtigt sein Werk öffentlich aufzuführen, aber das Auff. R. als solches ist ein ursprüngliches, nicht etwa ein vom Originalurheber abgeleitetes, es entstand mit der Schöpfung der Bearbeitung.

Wie oben gezeigt wurde stehen die Vorrichtungen, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen, einer Bearbeitung gleich. Wem steht hier das Recht zu, ein Tonwerk mittels einer solchen Vorrichtung öffentlich aufzuführen? Gemäß § *22*[a] L. U. G. dürfen Vorrichtungen, die auf Grund einer gemäß § *22* L. U. G. erteilten Erlaubnis hergestellt sind, ohne weitere Erlaubnis auch zur öffentlichen Aufführung benutzt werden. Die Aufnahme dieser Bestimmung in das Gesetz war nur notwendig für solche Übertragungen, bei denen die Vorrichtung nicht als Bearbeitung gilt. Denn in dem anderen Fall hat der Übertragende hinsichtlich der Vorrichtung die Rechte eines Bearbeiters und damit ipso jure auch das Auff. R.[45]), da, wie die Motive betonen, die Vorschriften, die für die Bearbeitung von Werken der Literatur und Tonkunst gelten, Anwendung finden. Wer als Bearbeiter gilt, hat mit der Entstehung der Vorrichtung[46]) das ausschließliche Auff. R. mittels dieser Vorrichtung erlangt.

---

[44]) Ähnlich R. G. Str. Bd. 42 S. 390 f. — Verfehlt ist die gewöhnliche Unterscheidung zwischen „rechtmäßiger" und „unrechtmäßiger" Bearbeitung. Es gibt nur eine unrechtmäßige Vervielfältigung, Aufführung usw. einer an sich immer rechtmäßigen Bearbeitung.

[45]) L. U. G. § *2* Abs. 1 und *2* mit § 11.

[46]) Nicht schon an dem Vortrag selbst, wie man bei analoger Anwendung der Sätze des U. R. erwarten sollte; die Aufführung eines Werkes wird nur dann Gegenstand des Aufführungsschutzes, wenn sie in einer mechanischen Vorrichtung festgelegt ist.

Als Bearbeiter gilt

1. der Vortragende, wenn die Vorrichtung durch Vermittlung eines persönlichen Vortrags entstanden ist;
2. derjenige, welcher die Übertragung bewirkt hat, wenn das Werk ohne Vermittlung eines solchen Vortrags übertragen worden ist und die Tätigkeit eine künstlerische Leistung darstellt.

Sowohl der urheberrechtliche Schutz einer solchen „Bearbeitung" als die Einreihung des Vortragenden unter die Bearbeiter ist vom rechtlichen Standpunkt aus unhaltbar; eine solche Vorschrift im musikalischen U. R. wirkt geradezu wie ein Hohn. Auf Grund welcher Tätigkeit erlangt denn der Tonkünstler ein U. R. an seinem Vortrag? Seine Tätigkeit ist doch nur eine nachbildende, er reproduziert ein Werk unter möglichster Erfassung des Geistes, den der Autor in dasselbe gelegt hat. Das geht sogar so weit, daß die Vollkommenheit eines Vortrags oder einer Aufführung durch die Treue der Wiedergabe bedingt ist. Mit Recht führt Allfeld[47]) aus, daß die „individuelle Leistung, um deren Schutz es sich handelt, hier nur in der Interpretation des fremden Werkes besteht mit Hilfe der dem Vortragenden eigenen Ausdrucksmittel". Deshalb können auch mehrere vollendete Aufführungen eines Werkes der Tonkunst nur in ganz unwesentlichen Punkten, bedingt durch die Beschaffenheit der Musikinstrumente oder Stimmmittel und die Kunst des Meisters, von einander abweichen. Etwas Eigenartiges „schaffen" kann der Tonkünstler nicht, denn „seine Aufgabe ist die des Entdeckens nicht die des Schaffens".

Was das U. R. desjenigen anlangt, der ein Werk der Tonkunst durch eine lediglich technische Tätigkeit, die aber als eine künstlerische Leistung anzusehen ist, auf eine Vorrichtung überträgt, so möchte ich entgegen der Ansicht

---

[47]) Allfeld: Der Entwurf eines Gesetzes zur Ausführung der revidierten Berner Übereinkunft in: Deutsche Juristen-Zeitung 1910 S. 276 ff., ebenso Riezler, deutsches Urheber- und Erfinderrecht I, S. 277. a. M.: Daude a. a. O. S. 15; Eckert: Die jüngste Änderung des deutschen Urheberrechts in: Zeitschrift f. Rechtspfl. in B. 1910 S. 267 ff., der in dieser Ausdehnung des U. R. „ein Gebot der Gerechtigkeit" erblickt und die Ansicht vertritt, „daß sich diese Neuerung mit den bisherigen Grundsätzen des U. R. wohl verträgt".

Allfelds [48]) die Möglichkeit nicht ausgeschlossen wissen, daß eine solche Vorrichtung Objekt des U. R. werden kann. Nämlich dann, wenn zur Herstellung dieser Vorrichtung die Einrichtung des Werkes der Tonkunst für das mechanische Musikinstrument notwendig ist. Der Unterschied einer solchen Einrichtung von der im § 12 Nr. 4 L. U. G. genannten besteht nur in der äußeren Form: sie ist nicht mittels Notenschrift, sondern mittels einer eigenartigen technischen Vorrichtung festgelegt [49]), was jedoch die Eigenschaft einer Bearbeitung nicht beeinträchtigt. Als Bearbeiter im Sinne des § 2 Abs. 2 L. U. G. wird man also z. B. denjenigen betrachten müssen, der ein Orchesterwerk auf eine Vorrichtung für ein Pianola überträgt oder ein Klavierstück auf ein Orchestrion. Für die Zuerkennung eines U. R. ist demnach wesentlich, daß der Hersteller eine schöpferische Tätigkeit entwickelt hat, die der eines Bearbeiters entspricht. Und das wollte der Gesetzgeber auch mit dem Zusatz „wenn die Tätigkeit als künstlerische Leistung anzusehen ist" ausdrücken; damit ist zweifellos keine technisch-künstlerische Tätigkeit gemeint etwa im Gegensatz zur rein handwerksmäßigen, dafür spricht auch die Feststellung in der Reichstagskommission, „daß es sich wie überhaupt bei dem U. R. jedenfalls um ein Erzeugnis individueller geistiger Tätigkeit handeln müsse; dabei wird es hauptsächlich darauf anzukommen haben, daß bei der Übertragung auf die Vorrichtung solche Änderungen des Werkes in Frage stehen, wie sie nur eine zu musikalischem Schaffen befähigte Person vornehmen kann." [50]) Einzig und allein unter Zugrundelegung dieser Auffassung läßt sich ein U. R. des Herstellers von Vorrichtungen juristisch konstruieren.

In der Praxis wird sich bei strenger Durchführung dieses Grundsatzes wohl selten ein U. R. des Fabrikanten von Musikinstrumenten ergeben, da in fast allen Fällen nur solche Werke auf eine Vorrichtung übertragen werden, die sich hiezu ohne eine besondere Einrichtung eignen. Der vom Gesetzgeber ge-

---

[48]) Allfeld a. a. O. S. 275.

[49]) Wenn auch eine derartige Festlegung nicht von jedermann gelesen werden kann, so hat die Bearbeitung damit doch ein objektives Dasein erlangt, was für die Entstehung eines U. R. erforderlich und genügend ist.

[50]) Kommissionsbericht S. 6.

wollte Erfolg, nämlich der Industrie Schutz für solche Vorrichtungen zu gewähren, wird zweifellos nicht eintreten. Im Falle unberechtigter Nachbildung und Verbreitung einer Vorrichtung wird es dem ursprünglichen Verfertiger schwer fallen, das Vorliegen einer künstlerischen Tätigkeit im oben angeführten Sinne zu beweisen. Es steht aber andererseits zu befürchten, daß die Rechtsprechung in der Absicht, den Paragraphen nicht ganz ins Wasser fallen zu lassen, den Begriff der künstlerischen Tätigkeit zu weit faßt und sich damit mit dem Wesen des U. R. in Widerspruch setzt. Gesetzgeberisch hätte sich die Frage viel einfacher lösen lassen, wenn man nicht mit Gewalt einen urheberrechtlichen Schutz für Gegenstände zu schaffen versucht hätte, für die nur ein Patent- oder Gebrauchsmusterschutz am Platze ist.

Selten sind die Fälle in denen rein musikalische Werke durch Austausch der Gedanken, gegenseitige Kritik und gemeinsame Arbeit, durch sog. Miturheberschaft entstanden sind. Die Tätigkeit des einen muß vollständig mit der des anderen zusammengeflossen sein und sich die geistige Urheberschaft des einzelnen nicht mehr feststellen lassen oder doch zu einem wesentlichen Bestandteil des Ganzen geworden sein.

Wem steht in diesem Falle das ausschließliche Auff. R. zu? Während man früher[51]) für das Verhältnis der Miturheber untereinander eine Gemeinschaft zur gesamten Hand annahm, regelt das L. U. G. die Frage dahin, daß „unter den Urhebern eine Gemeinschaft nach Bruchteilen im Sinne des B. G. B. besteht."[52])

Da das Auff. R. einen Bestandteil des U. R. bildet, ist die Gemeinschaft der Miturheber Subjekt des Auff. R. Die Ausübung dieses Rechts steht allen gemeinsam zu mit der Maßgabe, daß Verwaltungsmaßnahmen, soweit sie der Beschaffenheit des Auff. R. und dem Interesse Aller nach billigem Ermessen entsprechen sowie eine ordnungsmäßige Benutzung des Auff. R. bilden, durch Stimmenmehrheit beschlossen werden können ev. von jedem Miturheber verlangt und sogar klageweise erzwungen werden können. Wird aber durch eine

---

[51]) Gierke a. a. O. S. 782; vergl. über diese Frage: Astor, Miturheberrecht 1904 und Hirschberg, Miturheberrecht 1901.

[52]) L. U. G. § 6, B. G. B. §§ 741—758.

solche Verwaltungsmaßnahme das Auff. R. wesentlich verändert oder bildet die Maßnahme eine „Verfügung" über das Recht, so ist zu ihrer Vornahme Einstimmigkeit aller Miturheber erforderlich. Beide Maßnahmen werden sich in der Regel decken, da man unter einer Verfügung ein Rechtsgeschäft versteht, durch welches unmittelbar ein schon bestehendes Recht verändert wird. Jedoch ist der Begriff der ersteren insoferne weiter, als man darunter auch Verpflichtungsgeschäfte verstehen wird.

Im Einzelnen regelt sich unter Zugrundelegung obiger Gesichtspunkte die Frage nach den Befugnissen der Miturheber bezüglich der Aufführung folgendermaßen:

a) die Übertragung des ausschließlichen Auff. R. bildet eine Verfügung, zu deren Vornahme Einstimmigkeit erforderlich ist;

b) die Übertragung des Auff. R. ohne Ausschließlichkeit ist keine „Verfügung"[53]), da das ausschließliche Auff. R. der Miturheber dadurch nicht unmittelbar verändert wird. Eine solche Übertragung des Auff. R. bildet vielmehr ein Verpflichtungsgeschäft, durch das das Auff. R. wesentlich verändert wird; es fällt also unter die Vorschrift des § 745 Abs. 3 B. G. B. und kann nur durch einstimmigen Beschluß aller Miturheber angeordnet werden.

c) Ist das Werk noch nicht veröffentlicht, so ist zweifellos auch die erste Aufführung, durch welche die Urheber das Werk veröffentlichen, eine Verfügung über das Recht; denn damit begeben sich die Urheber des ihnen gemäß § 11 L. U. G. zustehenden ausschließlichen Rechts, das Werk zu veröffentlichen. Ferner wird das Auff. R. mit der ersten Veröffentlichung unmittelbar verändert, als es zu einem zeitlich beschränkten wird, da jetzt die Schutzfrist zu laufen beginnt.[54])

d) Bei anonymen und pseudonymen Werken bildet die Vornahme der Maßnahmen, welche zur Erhaltung des Auffüh-

---

[53]) a. M.: Allfeld (1902) S. 78 f. Entscheidend ist die Frage, ob dieses Auff. R. ein quasi dingliches oder beschränkt dingliches, oder ein rein obligatorisches Recht darstellt. M. E. handelt es sich um eine Zustandsobligation. Oertmann S. 537 f., Kraus, der patentrechtliche Lizenzvertrag. München 1910 S. 53.

[54]) Für noch nicht veröffentlichte Werke geht der Schutz durch Zeitablauf überhaupt nicht verloren.

standes notwendige Maßregel und kann durch jeden Miturheber rungsschutzes erforderlich sind, eine zur Erhaltung des Gegenohne Zustimmung der übrigen vorgenommen werden. Auch zur Verfolgung von Verletzungen, zur Geltendmachung von Schadenersatzansprüchen usw. ist jeder allein aktiv legitimiert.

e) Einzelheiten bei Abschluß eines Aufführungsvertrags, Aufführungsagenturvertrags usw. insbesondere Auswahl des zur Aufführung Berechtigten, Bedingungen für die Aufführung usw. sind Maßnahmen zur bloßen Verwertung und Verwaltung des Auff. R., die nach Stimmenmehrheit erfolgen.

Die Erträgnisse des Auff. R. kommen allen gemeinsam zu Gute, ebenso wie die Lasten von allen getragen werden müssen und zwar im Zweifelsfalle zu gleichen Anteilen.

Da diese Vorschriften über das Auff. R. der Miturheber dispositiver Natur sind, lassen sie einer auf Vereinbarung der Urheber beruhenden anderweiten Festsetzung jeder Zeit Raum.

Sehr zahlreich sind die Fälle, in denen Werke der Tonkunst mit einem Text verbunden sind. Dadurch wird das Auff. R. des Tonsetzers am musikalischen Teil in keiner Weise berührt, sodaß eine Erörterung der sich aus dieser Verbindung ergebenden Rechtverhältnisse über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde.

Nicht Miturheber und daher auch nicht Subjekt des Auff. R. ist der Hilfsarbeiter, d. h. derjenige, der die Gedanken eines Tonsetzers lediglich ausführt, nicht gemeinschaftlich mit dem Urheber schöpferisch wirkt. Das ist in der Regel der Fall bei Instrumentierung eines Tonsatzes. Der Instrumentierende braucht deshalb keine rein mechanische Tätigkeit entwickeln, er kann auch Arbeiten autorrechtlichen Charakters liefern, trotzdem erwirbt er weder ein U. R. an seiner Arbeit, noch ein Miturheberrecht an dem ganzen Werke: Denn seine Tätigkeit erfolgt im Namen des Hauptverfassers, „die Hilfsperson will nicht rechtlich hervortreten, sondern sich der Hauptperson unterwerfen.“ [55])

Wenn jemand im Auftrag eines anderen oder auf Grund eines Dienst- oder Werkvertrags usw. ein Werk der Tonkunst für einen anderen schafft, so erwirbt er primär als der Schöpfer

---

[55]) Kohler, U. R. S. 229.

daran ein U. R. Jedoch wird man im Zweifelsfalle nach Lage der Verhältnisse oft eine stillschweigende Abtretung des U. R. an den Besteller, Dienstherrn usw. annehmen dürfen. Dies besonders in dem Fall des § 2 Abs. 2 L. U. G., wenn der Vortragende für den Vortrag zur Aufnahme durch den Apparat eine entsprechende Vergütung erhält oder wenn eine mechanische Vervielfältigung in dem Fabrikbetrieb eines anderen stattgefunden hat.

Subjekt des ausschließlichen Aufführungsrechts ist nicht nur derjenige, welcher das Recht unmittelbar mit der Schöpfung des Werkes erlangt hat, sondern auch dessen Rechtsnachfolger: denn das Auff. R. ist vererblich und übertragbar.

Da sich der wirtschaftlichen Ausnutzung des Auff. R. durch den Einzelnen erhebliche Schwierigkeiten in den Weg stellen, ist es heutzutage allgemeine Regel geworden, das Auff. R. an ein Institut zu übertragen, das die Verwertung des Auff. R. übernimmt. Eine solche Übertragung geschieht

a) durch einen Aufführungsrechtsübertragungsvertrag, durch den der Autor sein ausschließliches Auff. R. im vollen Umfang auf einen Unternehmer überträgt, der ihn dafür mit einer einmaligen Entschädigung abfindet oder häufiger ihm einen prozentualen Anteil an den Erträgnissen des Auff. R. zusichert. Durch einen solchen Vertrag überträgt der Tonsetzer sein Auff. R. im gleichen Umfang und mit demselben Inhalt, wie es ihm selbst zustand an den Unternehmer, dieser wird sein Rechtsnachfolger. Eine räumliche Beschränkung auf ein bestimmtes Gebiet ist zulässig und üblich. Der Urheber hat in diesem Gebiet kein Auff. R. mehr und handelt widerrechtlich, wenn er im Widerspruch mit dem ausschließlichen Auff. R. seines Rechtsnachfolgers das Werk öffentlich aufführt. Nur gewisse höchstpersönliche Rechte an dem Bestand und der Form eines Werkes werden gemäß § 9 L. U. G. nicht mitübertragbar, sie bleiben beim Urheber.[56])

---

[56]) Wenn Bock a. a. O. S. 54 ausführt, daß die Wahrnehmung dieser Rechte Dritten gegenüber neben dem Urheber auch dem Rechtsnachfolger zusteht, so dürfte dieser Ansicht eine Verkennung des Wesens der Vorschrift des § 9 L. U. G. zu Grunde liegen, wenn Bock auch im Ergebnis Recht hat. Der § 9 L. U. G. bestimmt, daß der Urheber, der sein U. R. — und analog sein ausschließliches Auff. R. — veräußert hat, das Persönlichkeitsrecht an seinem Werke behält. Diese Vorschrift erklärt sich daraus, daß bei einer

b) Bei allen anderen Verwertungsarten des Auff. R. (Aufführungsagenturvertrag, bei dem ein Agent die Verpflichtung übernimmt für Rechnung des Urhebers, aber in eigenem Namen Verträge über Aufführungslizenzen zu schließen; Verträge durch die der Urheber ohne Vermittlung einer Zwischenperson selbst Aufführungsgenehmigungen erteilt usw.[57]) bleibt die Substanz des ausschließlichen Auff. R. beim Urheber. Derjenige, dem die Aufführungsgenehmigung erteilt ist, ist im Genusse einer Art Lizenz: er erhält ein nicht ausschließliches, räumlich und zeitlich beschränktes Auff. R., während die Substanz des ausschließlichen Auff. R. beim Urheber bezw. dessen Rechtsnachfolger bleibt. Durch die Übertragung des ausschließlichen Auff. R. wird die vom Veräußerer einmal erteilte Aufführungslizenz nicht berührt; das ergibt sich aus ihrem Wesen, sie ist eine Zustandsobligation.[58])

Bei der Zwangsvollstreckung in das Auff. R. finden diese Bestimmungen entsprechende Anwendung: auch hier gehen die persönlichkeitsrechtlichen Befugnisse aus § 9 L. U. G. nicht auf den Erwerber über, sondern bleiben beim Urheber.

IV. Kapitel.

Beschränkungen des ausschliesslichen Aufführungsrechts.

Grundsätzlich, d. h. vom theoretisch-wissenschaftlichen Standpunkt aus, gebührt dem Urheber an seinem Werk ein Auf-

Übertragung die Substanz des Rechtes übergeht, nicht die Ausübung desselben (was jedoch nicht unbestritten ist!) Das österreichische Recht hat deshalb eine dem § 9 L. U. G. analoge Bestimmung nicht notwendig, weil nach demselben nur die Ausübung des Rechts übertragen wird. Dritten gegenüber kann nur der Urheber und dessen Erbe dem Persönlichkeitsrecht Anerkennung verschaffen, es sei denn, daß mit dem U. R. auch das Persönlichkeitsrecht an den Rechtsnachfolger übertragen wurde. Der Rechtsnachfolger kann Dritten, die von ihm wiederum ein Auff. R. erwerben, nicht gestatten, Änderungen vorzunehmen. Er kann wohl seinerseits gegen den Dritten, der unberechtigt solche Änderungen vorgenommen hat, vorgehen, aber nicht auf Grund des § 9, sondern § 38 Abs. 2 L. U. G. vom Gesichtspunkte der Widerrechtlichkeit einer solchen Aufführung aus. § 9 regelt nur das Verhältnis zwischen Urheber und dessen Rechtsnachfolger.

[57]) Opet a. a. O. S. 418.

[58]) S. oben Anm. 53 und insbes. Crome, Bd. II S. 7 f.

führungsrecht mit vollster Ausschließlichkeit. Wenn daher das Gesetz dieses Recht verschiedentlich beschränkt hat, so liegt der Grund hiefür nicht etwa in der Natur des musikalischen U. R., sondern einzig und allein in rein praktischen Erwägungen, die außerhalb des U. R. liegen, insbesondere in der Rücksichtnahme auf kulturelle Interessen.

Die bedeutendste, von fast[59]) allen Staaten gesetzlich anerkannte Beschränkung des Auff. R. bildet die zeitliche Begrenzung des Schutzes auf eine bestimmte Anzahl von Jahren. Über die Notwendigkeit der Zeitlichkeit des Auff. R. sind sich sämtliche Autoren einig. Es ist in Betracht zu ziehen, daß „ein Geisteswerk nicht nur ein ideales und materielles Gut seines Schöpfers und dessen Erben, sondern, wenn es an die Öffentlichkeit getreten ist, auch ein ideales Gut der Nation, ja der ganzen Welt ist oder doch sein kann (nämlich dann, wenn es nach Dezennien noch nicht vergessen ist), und es erscheint begreiflich, daß für die Regel unser Gesetz den Schutz und damit die materielle Nutzung des Werkes enden läßt, wenn die nächste Generation des Urhebers den Nutzen daraus gezogen hat.“[60]) Der Eingriff, der damit in das Erbrecht der Berechtigten geschieht, findet seine Rechtfertigung einerseits in der Notwendigkeit des Zurücktretens persönlicher Interessen einzelner hinter die allgemeinen Interessen der Nation, wenn diese in so hohem Maße überwiegen, andererseits in der praktischen Undurchführbarkeit eines ewigen Aufführungsschutzes.

Wir haben nunmehr die Frage nach der Dauer des Aufführungsschutzes näher zu prüfen. Der Aufführungsschutz an musikalischen Werken entwickelte sich spät und nur sehr zögernd.[61]) Daraus erklärt sich auch die Tatsache, daß die Frist für den Aufführungsschutz meist kürzer bemessen wurde als für die Vervielfältigung, nachdem man das musikalische

---

[59]) Unbegrenzten Urheberschutz gewähren Mexiko und einige kleinere südamerikanische Staaten. Das mexikanische Civilgesetzbuch von 1871 Art. 1253, 1284 bestimmt für das Auff. R. jedoch eine Schutzfrist von 30 Jahren nach dem Tode des Autors. — Über die Dauer der Schutzfristen im Ausland vergl. Kohler, U. R. S. 231 und Zeitschr. f. internationales Privat- und Strafrecht Bd. IV S. 46 ff.

[60]) Allfeld (1902) S. 25.

[61]) S. Kapitel I.

U. R. schon grundsätzlich dem literarischen U. R. gleichbehandelt hatte.[62]) Erst das Gesetz vom Jahre 1870 hat den Aufführungsschutz dem Vervielfältigungsschutz gleichgestellt, mit der Bestimmung, daß „in Betreff der Dauer des Rechts zur öffentlichen Aufführung die §§ 8—17 zur Anwendung kommen."[63])

Im allgemeinen[64]) beträgt die Schutzfrist für öffentliche Aufführungen 30 Jahre vom Tode des Urhebers an gerechnet. Es hat nicht an Versuchen gefehlt, diese Schutzfrist zu verlängern. So hatte der § 33 des Entwurfs des Gesetzes vom Jahre 1901 eine Verlängerung der Schutzfrist für öffentliche Aufführung von Tonwerken (und dramatischen Werken) auf 50 Jahre vorgesehen. Im Reichstag wurde jedoch dieser Paragraph nach einer lebhaften Debatte bei der 3. Lesung wieder gestrichen.[65]) Auch der neuerliche Versuch bei Beratung der Novelle, die Dauer des U. R. überhaupt auf 50 Jahre festzusetzen, scheiterte. M. E. sind die Gründe, die sür eine Ausdehnung des Aufführungsschutzes auf 50 Jahre sprechen, von hervorragender Bedeutung und es ist bedauerlich, daß sich die Majorität des Reichstags nicht von ihrer Stichhaltigkeit überzeugen konnte. Bei Behandlung dieser Frage sind die Interessen des Publikums, des Tonsetzers und dessen Erben, der „Veranstalter" und Tonkünstler in Betracht zu ziehen.

1. Das Publikum hat ein großes Interesse an einer möglichst kurz bemessenen Schutzfrist. Der verhältnismäßig kleine Teil von Werken der Tonkunst, die nach Ablauf der 30jährigen Schutzfrist noch nicht der Vergessenheit anheim gefallen sind, erfreut sich einer großen Volkstümlichkeit oder er ist wenigstens Gemeingut der musikalisch Gebildeten geworden. Gute Musik übt auf die Nation gewiß einen veredelnden Einfluß aus und es ist im Interesse der allgemeinen Bildung und Verfeinerung der breiten Masse des Volks gelegen, solche Werke möglichst zu verbreiten. Daran aber hindert das Bestehen eines Auff. R. nicht. Gerade die Unbemittelten haben

---

[62]) So betrug z, B. nach dem österreichischen Patent vom Jahre 1846 die urheberrechtliche Schutzfrist 30 Jahre, für öffentliche Aufführung jedoch nur 10 Jahre (§§ 22, 23 des Patents).

[63]) § 52 des Ges. vom Jahre 1870.

[64]) Über die Berechnung im einzelnen Fall vergl. unten.

[65]) Reichstagsdrucksache Nr. 97, 214, 1900/01 S. 64 ff. Bei namentlicher Abstimmung mit 123 gegen 107 Stimmen.

von der Freigabe solcher Werke keinen Vorteil; denn gute Konzerte sind teuer und werden durch den Wegfall der Aufführungs-Tantieme nicht nennenswert billiger. Sonst ist nur bei den sog. Volkskonzerten Gelegenheit gegeben, gute Musik zu hören. Hier sind die Eintrittspreise so gering, daß der kleine Aufschlag, der an die Komponisten zu entrichten ist, gar nicht ernstlich in Frage kommt und sicher niemand vom Besuch abhalten wird. Zahlt doch das Volk die oft erhebliche Lustbarkeitssteuer für recht simple Vergnügungen ohne Bedenken! Das Interesse des Publikums geht dahin, daß die öffentliche Aufführung von Werken der Tonkunst nicht durch eine allzu lang bemessene Schutzfrist im Monopol der Berechtigten bleibt, nicht aber steht eine angemessene Schutzfrist — und das ist die fünfzigjährige — dem allgemeinen Interesse entgegen.

2. Für den Urheber bedeutet eine Beschränkung der Schutzfrist auf 30 Jahre eine schwere Schädigung sowohl der ideellen als materiellen Rechte an seinem Werk. Der Tonsetzer hat gewiß ein großes Interesse daran, daß seine Kompositionen verbreitet werden, daß sie und damit sein Name bekannt werden, ein noch viel größeres Interesse aber hat er daran, daß die Aufführung in unveränderter Form und in der von ihm gewollten Weise vor sich geht. Noch mehr kommt die materielle Seite in Betracht. Gerade bei Werken der Tonkunst macht man die Erfahrung, daß dieselben erst in verhältnismäßig später Zeit Anerkennung finden.[66]) Die Schutzfrist ist dann in der Regel nur mehr sehr kurz und der Autor konnte für seine viele Arbeit keine entsprechende Entschädigung finden. Wie wir oben gezeigt haben ist die Haupteinnahmequelle gerade aus größeren Werken die Tantieme von der Aufführung. Die Verwertung von Kompositionen läßt sich nicht auf so kurze Zeit zusammendrängen wie bei literarischen Werken, sie erleben auch keine Massenauflagen; deshalb muß eine gleich bemessene Schutzfrist zu Unbilligkeiten führen. Man mag die Vervielfältigung von Tonwerken nach 30 Jahren freigeben, nicht aber die öffentliche Aufführung! Alle Gründe, die man vielleicht mit einiger Berechtigung gegen eine Verlängerung

66) Man denke an Bach, Beethoven, Karl Löwe, Robert Schumann u. a., hervorragende Meister, die erst nach Dezennien die verdiente Würdigung gefunden haben.

des Urheberrechts angeführt hat, treffen bei der Aufführung nicht zu. Während bei der Vervielfältigung das Honorar von „der größeren oder geringeren Aussicht auf den Absatz binnen kurzer Zeit abhängt“,[67]) sind die Tantiemen, die der Tonsetzer von öffentlichen Aufführungen bezieht, ganz unabhängig von dem guten Willen des Verlegers oder der Anstalt für öffentliche Aufführungen.

Dem Tonsetzer wird es mit seltenen Ausnahmen nicht möglich sein, auf Grund seiner schöpferischen Tätigkeit sich und die Seinigen zu ernähren. Seine Tätigkeit bringt die finanziellen Vorteile erst im Laufe der Zeit und nicht mit einem Schlag. Bei einer Schutzfrist von 30 Jahren wird in vielen Fällen schon der Unterhalt der Kinder des Tonsetzers gefährdet sein und die Sorge für die Enkel wird geradezu illusorisch. Man versteife sich nicht auf die pathologischen Fälle, in denen „ganz entfernt Verwandte das ererbte Monopol in gewinnsüchtiger Absicht schändlich ausbeuteten“. Wenn der Tonsetzer weiß, daß er keine bedürftigen Erben hat, wird er eben seine Werke testamentarisch freigeben entweder sofort oder in einer bestimmten Anzahl von Jahren.

3. Was nun endlich die Interessen der Veranstalter von öffentlichen Aufführungen anlangt, so ist zuzugeben, daß eine Verlängerung der Schutzfrist für sie mit Unannehmlichkeiten verknüpft ist, da ja sie verpflichtet sind, die Entschädigung zu entrichten. Aber in den meisten Fällen wird es für sie nicht schwer sein, diese Belastung auf das Publikum abzuwälzen, das infolge der geringen Höhe nicht schwer daran trägt. Andernfalls ist der Betrag eben unter die Geschäftsspesen zu rechnen; denn es wäre nicht abzusehen, warum derjenige, der auf Grund einer Aufführung einen Gewinn macht, sich auf Kosten des Tonsetzers bereichern sollte. Der Vorteil der Aufführungsfreiheit eines Werkes kommt nicht so fast dem Publikum als den Unternehmern zugute.

4. Ferner ist bei Gewährung einer nur 30jährigen Schutzfrist die Gefahr vorhanden, daß der Urheber sein Werk zuerst im Ausland veröffentlicht, um sich einen

---

[67]) Laband, die Verlängerung der Schutzfrist für literarische und musikalische Werke. Deutsche Juristen-Zeitung 1910 S. 223 f.

50jährigen internationalen Aufführungsschutz zu sichern; denn die Mehrzahl[69]) der Staaten, mit denen Deutschland in urheberrechtlicher Beziehung steht, gewährt einen 50jährigen Schutz und bei Berechnung der Schutzfrist im Ausland darf keine längere Frist in Ansatz kommen, als das Ursprungsland des betreffenden Werkes gewährt.[70])

Im einzelnen bemißt sich die Schutzfrist für öffentliche Aufführungen wie folgt:[71])

Unbedingt geschützt sind die Werke zu Lebzeiten des Tonsetzers, also ohne Rücksicht auf die Zeit, die zwischen der ersten Veröffentlichung und dem Todestage liegen. Der Schutz dauert nach dem Tode des Autors fort und mit dem Ablaufe des Kalenderjahres, in welchem der Tonsetzer gestorben ist, beginnt eine 30jährige Schutzfrist. Für noch nicht veröffentlichte, nachgelassene Werke wird die Frist verlängert, wenn noch nicht 10 Jahre seit der ersten Veröffentlichung verflossen sind. Durch diese Bestimmung erhalten noch nicht veröffentlichte Werke bis zu ihrer Veröffentlichung einen unbegrenzten Schutz, von ihrer Veröffentlichung an auf jeden Fall und ohne Rücksicht, wie lang der Urheber schon tot ist,[72]) einen 10jährigen Schutz. Diese Bestimmung scheint mir vom rechtlichen Standpunkt aus sehr bedenklich, da nicht abzusehen ist, auf Grund welchen Rechtstitels derjenige, der nach Ablauf der aus der Person des Urhebers abgeleiteten Schutzfrist ein Werk desselben veröffentlicht, Schutz erhalten soll. Es ist anzunehmen, daß der Gesetzgeber sich zu dieser „Verbesserung" des Gesetzes vom Jahre 1870 unter Zugrundelegung des längst überwundenen Prinzips, daß der Herausgeber als eine Art zweiter Verfasser zu behandeln sei, hat verleiten lassen. Auf die nachteiligen Folgen dieser Bestimmung hat insbesondere Kohler hingewiesen.[73])

---

[69]) Kürzeren Schutz gewähren: Japan, Schweiz, Nordamerika, Österreich.

[70]) Vergl. hierüber unten Kapitel VI.

[71]) L. U. G. §§ 29—35.

[72]) Ist der Urheber jedoch noch nicht 20 Jahre tot, so verlängert sich diese 10jährige Schutzfrist, da das Werk noch unter die 30jährige Frist fällt. Wird z. B. ein nachgelassenes Werk 15 Jahre nach dem Tode des Urhebers veröffentlicht, so beträgt die Schutzfrist 15 Jahre; ist hingegen der Urheber schon 25, 35 oder noch mehr Jahre tot, so beträgt die Frist immer 10 Jahre.

[73]) Kohler, U. R. S. 239.

Sind mehrere Urheber vorhanden (Miturheberschaft), so wird die 30jährige Schutzfrist von dem auf das Todesjahr[74]) des zuletzt verstorbenen Tonsetzers folgenden Kalenderjahr an gerechnet. Die Erben des vorverstorbenen Urhebers setzen mit dem noch lebenden Urheber bezw. den Erben der gestorbenen Miturheber die Gemeinschaft nach Bruchteilen in dem alten Verhältnis fort. Fällt ein Miturheberteil weg, so wächst er den anderen an.

Besonderheiten gelten in Bezug auf anonyme und pseudonyme Werke, deren U. R. einer juristischen Person zusteht, Im allgemeinen endet hier der Schutz mit Ablauf von 30 Jahren seit der ersten Veröffentlichung, bezüglich der Einzelheiten sei auf das Gesetz und die Kommentare verwiesen.

Hinterläßt der Tonsetzer bezw. dessen Erbe keine Erben und hat er über das Auff. R. nicht letztwillig verfügt, so erlischt das Auff. R.; der Staat hat kein Erbrecht.

Wird dem Tonsetzer in der zeitlichen Beschränkung des Aufführungsschutzes schon ein schweres Opfer zugemutet, so wird durch eine Reihe von Ausnahmen das ausschließliche Auff. R. des Berechtigten erheblich gefährdet, in vielen Fällen geradezu illusorisch.[75]) Verstehen wir mit Oept[76]) unter das Auff. R. beschränkenden Bestimmungen alle diejenigen Vorschriften, durch die das Auff. R. in irgend einer Beziehung ungünstiger als das ausschließliche Vervielfältigungsrecht behandelt wird, so können wir nach geltendem Recht folgende Unterscheidungen machen:

I. Bestimmungen, welche für die Erlangung des Auff. R. die Vornahme bestimmter Handlungen vorschreiben.

II. Bestimmungen, welche für gewisse Fälle die Aufführung freigeben.

---

[74]) Bei Verschollenheit finden die Vorschriften entsprechende Anwendung; es beginnt die Frist mit dem Ablauf des Jahres, das in der Todeserklärung als Todesjahr vermutet ist. Vergl. B. G. B. §§ 13—20.

[75]) Eine Zusammenstellung der Aufführungsbeschränkungen im Ausland in systematischer Anordnung gibt Opet a. a. O. S. 159. Mit Ausnahme des französischen und belgischen Rechts, haben fast alle ausländischen Rechte dem ausschließlichen Auff. R. mehr oder weniger zahlreiche Schranken gezogen.

[76]) Opet a. a. O. S. 159.

III. Bestimmungen, durch die der Tonsetzer verpflichtet ist, seine Zustimmung zur öffentlichen Aufführung gegen eine angemessene Vergütung zu erteilen.

ad I. An Werken, die vor dem Inkrafttreten des Gesetzes vom Jahre 1901 ohne Vorbehalt erschienen sind, ist das Auff. R. des Tonsetzers untergegangen. Ein Auff. R. — nicht dasselbe, sondern ein neues, von dem ursprünglichen vollständig unabhängiges — kann der Tonsetzer nur dadurch erlangen, daß er das Werk nachträglich mit einem Vorbehalt versehen läßt.[77]) Dieses Auff. R. erstreckt sich jedoch nicht auf solche Aufführungen, bei denen ausschließlich Noten benutzt werden, auf denen der Vorbehalt noch nicht angebracht ist.

ad II. Die Bestimmungen, daß Werke der Tonkunst ohne Genehmigung des Berechtigten öffentlich aufgeführt werden dürfen, beziehen sich nur auf erschienene Werke.

In den Fällen, in denen die Vervielfältigung eines Werkes ohne weiteres zulässig ist,[78]) ist gemäß § 26 L. U. G. auch die öffentliche Aufführung erlaubt. Nach Wegfall der Ausnahme des § 22 L. U. G. mit der Novelle 1910 ist die Bedeutung des § 26 L. U. G. für das Auff. R. an Tonwerken keine praktische mehr. Gestattet ist nur mehr die öffentliche Aufführung kleinerer Kompositionen, die in eine Sammlung von besonderer Art im Sinne des § 21 Ziff. 3 L. U. G. aufgenommen sind, aber nur bei Benutzung der Sammlung und nur im Rahmen der Schulen mit Ausnahme der Musikschulen und unter Beobachtung des im § 24 L. U. G. geregelten Änderungsverbots. Als eine Aufführung im Rahmen der Schule wird die Wiedergabe eines Werkes bei patriotischen Feiern, Maifesten, Ausflügen, also bei Veranstaltungen, die unmittelbar von der Schulbehörde ausgehen, anzusehen sein.[79]) Keineswegs aber wird schon allein durch den Gebrauch einer solchen Sammlung die Aufführung zu einer rechtmäßigen, wenn die Aufführung nicht im Rahmen einer Schule stattfand. Und damit hat auch die Bestimmung des § 26 L. U. G. für das musikalische Auff. R. keine praktische

---

77) L. U. G. § 61.

78) L. U. G. §§ 16—23.

79) Also nicht zum Beispiel eine Aufführung in einem Seminar, bei dem nur Schüler mitwirken.

Bedeutung, da die Aufführungen im Rahmen einer Schule ohnedies unter die weitergehende Ausnahme des § 27 Abs. 1 L. U. G. fallen.

Von größter Bedeutung sind die Bestimmungen des § 27 L. U. G., des sog. Vereinsparagraphen; sie bilden durchweg eine Durchbrechung des urheberrechtlichen Schutzes zu Gunsten „hergebrachter Gewohnheiten".[80]) Mit Recht wurde dieser Paragraph als retardierendes Moment in der Entwicklung des Aufführungsschutzes bezeichnet. Der Aufführungsschutz des Gesetzes vom 11. Juni 1870 war weiter: durch den Aufführungsvorbehalt war der Komponist in der Lage, auch auf alle diejenigen Aufführungen einzuwirken, die jetzt durch den § 27 L. U. G. freigegeben sind. Wenn vom Aufführungsvorbehalt nur wenig und meist nur zum Vorteil der Verleger Gebrauch gemacht worden ist, so lag die Schuld nicht an den gesetzlichen Bestimmungen, sondern an den Komponisten, die von ihrem Auff. R. keinen Gebrauch machten. Man hat die große Gefahr, die dem Tonsetzer durch diese Ausnahmen droht, auch längst erkannt und sucht derselben nunmehr durch eine möglichst enge Interpretation des Gesetzes entgegenzuwirken.

Im § 27 L. U. G. sind 2 Gruppen unterschieden: unentgeltliche, wie wir kurz solche Aufführungen bezeichnen wollen, bei denen die Hörer ohne Entgelt zugelassen sind, und entgeltliche Aufführungen.

I. Zu einer unentgeltlichen öffentlichen Aufführung bedarf es der Einwilligung des Berechtigten nicht, wenn dieselbe keinem gewerblichen Zwecke dient. Von wem die Aufführung veranstaltet wird und welche Tonkünstler[81]) mitwirken, ist ohne Bedeutung. Weder in der Kommission noch im Reichstag[82]) fehlte es an Stimmen, welche dieser weiten Fassung des Paragraphen entgegentraten, insbesondere durch den Antrag, nur Aufführungen bei dienstlichen Veranstaltungen der Militär- und Marine-, der Kirchen-, Schul- und Gemeindeverwaltung freizugeben. Diese Beschränkung hätte

---

[80]) Motive S. 32. — Die Ausnahmen des § 27 L. U. G. beziehen sich nicht auf bühnenmäßige Aufführungen. Vergl. Allfeld (1902) S. 200 f., Kohler, U. R. S. 184, 203.

[81]) Dilettanten, Berufsmusiker, Militärmusiker usw.

[82]) Reichstagsverhandlungen, Sten. Ber. S. 2151, 2447 ff.

im Gesetz Aufnahme finden müssen; denn die allgemeine Fassung der Vorschrift wird sehr oft zu Unbilligkeiten führen. Als einzigen Grund für diese Ausnahme führte man das Erhalten des bisherigen tatsächlichen[83]) Zustandes an. Vielleicht verdient dieser Grund bei den oben erwähnten dienstlichen Veranstaltungen Berücksichtigung; im übrigen aber ist er ganz unhaltbar: wenn sich der Gesetzgeber von der Berücksichtigung des bisherigen tatsächlichen Zustandes leiten lassen wollte, könnte kaum jemals ein neues Gesetz zustande kommen; der ganze U. R. Schutz hatte in bisher unbestrittene Verhältnisse eingegriffen, d. h. die Urheberrechts-Gesetze schufen größtenteils vollkommen neues Recht, durch sie fand nicht bloß ein bereits tatsächlich bestehender Zustand formelle Anerkennung.

Voraussetzung für die Aufführungsfreiheit ist:

a) daß die Aufführung keinem gewerblichen Zwecke dient, d. h. sie darf „einen zunächst auf andere Weise verfolgten gewerblichen Zweck nicht irgendwie fördern".[84]) Verboten sind damit alle Aufführungen, die auch nur indirekt in irgend einer Weise auf den Gewinn eines gewerblichen Unternehmens einwirken, z. B. alle Aufführungen in Wirtschaften, auf Dampfschiffen, aber auch bei Pferderennen, Regatten usw. Denn hier „dient" überall die Aufführung dem gewerblichen Zweck, sie lockt Besucher an und fördert damit das gewerbliche Unternehmen. Bei Pferderennen usw. ist die Musik nicht eine nebensächliche Zutat von untergeordnetem Charakter, die mit der eigentlichen Veranstaltung gar nichts zu tun hat, sondern ein Mittel, das Unternehmen zu fördern.[85]) Verboten sind auch Aufführungen in einem Warenhaus, auch in einem Musikalienladen oder in einer Fabrik oder einem Handelsgeschäft musikalischer Instrumente, wenn sie öffentlich sind, was leicht durch eine öffentliche Einladung erreicht werden kann. Denn der Fabrikant oder Kaufmann verfolgt bei der Aufführung den Zweck, sein Instrument bekannt zu machen, die Vollendung und den Wert vorzuführen, um damit Abnehmer für dasselbe zu finden; diesem Zweck dient die Aufführung der

---

83) Nicht, wie oft behauptet wurde, rechtlichen!
84) Allfeld (1902) S. 196.
85) Auch der Totalisatorbetrieb kommt hier in Betracht.

geschützten Werke. Der Fabrikant kann diesen Zweck aber auch durch Aufführung nicht mehr geschützter Werke erreichen.[86])

Ferner ist Voraussetzung:

b) daß die Hörer ohne Entgelt zugelassen werden. Während unter 1. eine indirekte Gewinnerzielung durch Förderung eines gewerblichen Zweckes hintangehalten wird, verhindert diese Vorschrift eine direkte Einnahme durch das Konzert durch Erhebung von Eintrittsgeld, sei es auch nur um die Kosten der Veranstaltung zu decken. Man hat diese Vorschrift durch die verschiedensten Manipulationen zu umgehen versucht, indem man die Form der Eintrittsgelder oder die Art ihrer Erhebung verschleierte.[87]) Jedoch wird es im konkreten Fall nicht schwer sein, die materielle Bedeutung des Entgeltes zu erkennen.

ad II. In 3 Fällen sind entgeltliche und zu gewerblichen Zwecken veranstaltete Aufführungen ohne Einwilligung des Berechtigten zulässig:

1. wenn sie bei Volksfesten mit Ausnahme der Musikfeste stattfinden. Auch für diese Ausnahme ist m. E. kein stichhaltiger Grund anzuführen. Denn wenn Kohler[88]) ausführt, daß „hier die ganze Volksseele zur Äußerung kommen soll und der Tonmeister als Teil des Volkes sich nicht beklagen könne, wenn man als Äußerung des Volksgeistes auch seine Schöpfung zur Aufführung bringe", so ist damit die Bedeutung und das Wesen der Volksfeste doch überschätzt und verkannt. Auf jeden Fall führt die Freigabe in dieser allgemeinen Form zu Konsequenzen, die niemals im Sinne des Gesetzgebers gelegen sein können. — Zu den Volksfesten zählen nicht nur nationale Feste wie Bismarck-, Schiller- oder Sedanfeier, sondern auch rein lokale Veranstaltungen, zu denen das Publikum Zutritt hat und die „den Zweck der Belu-

---

[86]) So auch ein Urteil des Brüsseler Gerichts vom 29. Oktober 1897. Bull. soc. mus. 4° 49 p. 88, abgedruckt bei Gibaux a. a. O. S. 107. Ebenso nimmt M. Blanc p. 245 als Zweck eines solchen Konzerts einen versteckten Gewinn an: „le fabricant qui fait connaître un instrument, ayant de Chances de le vendre".

[87]) Z. B. Erhebung einer hohen Programmgebühr, Garderobegebühr, Ausgabe von Abonnements usw.

[88]) Kohler, U. R. S. 201.

stigung oder die Hebung patriotischer oder ähnlicher Gefühle verfolgen und nicht wesentlich im geschäftlichen Interesse der einzelnen Veranstalter, sondern im allgemeinen Interesse stattfinden".[89]) Zu solchen Festen gehören also Turn-, Schützen-, Kostümfeste, unter Umständen auch Jahrmärkte, wie das Münchner Oktoberfest und Landesausstellungen. Wann das allgemeine Interesse überwiegt, wird oft schwer festzustellen sein;[90]) denn das geschäftliche Interesse der Veranstalter und das allgemeine Interesse können sehr wohl nebeneinander bestehen.

Privilegiert sind nicht nur solche Aufführungen, welche typisch und generell zu einem Volksfest gehören, wie bei Aufzügen, Promenadekonzerten usw., sondern auch alle Aufführungen, welche in den Rahmen eines Volksfestes fallen, so die Konzerte in den einzelnen Buden auf der Festwiese, anläßlich des Festes veranstaltete Tanzlustbarkeiten, ja sogar das Konzert im Hippodrom und im Kinematographen, denn auch solche Veranstaltungen gehören zu den „Äußerungen der ganzen Volksseele".

Ausgenommen sind Musikfeste, wie das Gesetz ausdrücklich betont, scheinbar um keinerlei Zweifel aufkommen zu lassen; denn Musikfeste gehören im allgemeinen nicht zu Volksfesten. Musikfeste und auch Sängerfeste, die m. E. ebenfalls hieher gehören,[91]) haben eine ausschließlich oder doch vorwiegend künstlerische Tendenz, die sich in dem Bestreben äußert, große Tonwerke in vollendeter Form zur Aufführung zu bringen, um damit zugleich die Musikpflege zu fördern. Bei ihnen ist die Musikpflege Zweck, während bei den oben erwähnten Volksfesten die Musik nur Attribut — „une accession" — ist.

2. Von dem Aufführungsverbot sind ferner freigegeben Wohltätigkeitsveranstaltungen, wenn

a) der Ertrag ausschießlich für wohltätige Zwecke be-

---

89) Allfeld (1902) S. 196.

90) Nicht hieher gehören „Volksfeste", die von Besitzern großer Vergnügungsetablissements veranstaltet werden, um das Publikum anzulocken. Allfeld (1902) S. 196. a. M. Opet im Arch. f. c. Pr. Bd. XC S. 162.

91) Ebenso Allfeld (1902) S. 197, Müller a. a. O. S. 200; a. M.: Beckh, Sten. Ber. S. 2157 B: „Wie sich die deutschen Sängerfeste gestaltet haben, werden sie immer als Volksfeste angesehen werden müssen."

stimmt ist. Unter den Begriff „wohltätiger Zweck" fallen alle liberalen Rechtsgeschäfte, die die Veranstalter zu Gunsten Dritter, nicht ihrer selbst, abschließen. Es kann sich dabei um die Unterstützung hilfsbedürftiger Personen handeln, z. B. der Überschwemmten usw., es kann aber auch ein Sammelvermögen, das zu einem wohltätigen Zweck verwendet werden soll, aus dem Ertrag geschaffen werden. Ebenso fallen gemeinnützige Handlungen unter diese Bestimmung, wie die Erbauung einer Brücke, Errichtung eines Denkmals (!) usw. Der Ertrag muß ausschließlich für wohltätige Zwecke bestimmt sein, das heißt, jeder Ertrag, der direkt oder indirekt aus der Aufführung gewonnen wird, muß ohne irgend welchen Abzug für Spesen und Kosten[92]) dem wohltätigen Zweck zugeführt werden. Damit fällt die praktische Bedeutung dieser Ausnahme, da es wohl wenig Konzerte geben wird, bei denen weder der Saalbesitzer noch die Zeitung für die Annoncen, noch der Drucker für die Programme einen Gewinn beansprucht. Denn auch der Erlös aus Programmen, Garderobegebühren etc. ist insoweit zum Ertrag des Konzertes zu rechnen, als er die Selbstkosten überschreitet.[93]) Diese Auffassung scheint mir auch aus rechtspolitischen Gründen die richtige zu sein; denn es wäre eine Ungerechtigkeit, den Tonsetzer zu zwingen, durch Verzicht auf seine Rechte fremden Leuten, die dem Zweck der Wohltätigkeitsaufführung fernstehen, irgend einen Vermögensvorteil zu verschaffen;[94])

b) die Mitwirkenden keine Vergütung für ihre Tätigkeit erhalten. Bei einer Aufführung wirken nur diejenigen mit, die das Werk „aufführen", d. h. zur sinnlichen Wahrnehmung bringen, also der Dirigent und Tonkünstler, nicht aber der Veranstalter. Er ist auch dann nicht Mitwirkender, wenn er für

---

92) Etwa durch Inserieren, Plakate, Saalmiete, Programme usw. erwachsene.

93) Man wird natürlich nicht anstehen, Personen, die ganz untergeordnete Dienste leisten, wie Billeteurs, Garderobebedienstete usw. zu entlohnen, denn diese Beträge fallen unter die Selbstkosten des Saalbesitzers. Ausschlaggebend ist, daß auf Grund der Aufführung niemand einen wesentlichen Gewinn macht z. B. durch eine hohe Saalmiete.

94) Mit Bedenken Opet im Archiv f. civ. Pr. Bd. XC, S. 162; a. M.: Allfeld (1902) S. 198, der aber trotzdem verlangt, daß „der ganze Ertrag, nicht bloß der Reinertrag dem ausschließlichen Zwecke dient." — Kuhlenbeck a. a. O. S. 161: „Nur solche Aufführungen sind unzulässig, bei denen ein Teil des Reinertrags in die Taschen des Unternehmers fließt."

das Zustandekommen der Aufführung musikalisch-theoretisch tätig war, z. B. durch Zusammenstellen des Programms;[95]) eine Vergütung darf er auf Grund des unter a) Ausgeführten nicht erhalten und es wird eine Aufführung schon dann zu einer genehmigungspflichtigen, wenn infolge unvorhergesehener Verhinderung eines Mitwirkenden als Ersatz eine bezahlte Kraft einspringt.[96]) Ein Ersatz der Reisekosten und notwendigen Auslagen der Mitwirkenden ist gestattet, da das Gesetz nur von „Vergütung für ihre Tätigkeit" spricht.[97])

Durch diese Ausnahme zwingt man den Tonsetzer, bei allen möglichen Gelegenheiten beizusteuern, selbst dann, wenn er den Zweck nicht einmal billigt. Dieser Zwang läßt sich nicht erklären. Wenn man einen Pianofabrikanten zwingen wollte, anläßlich eines solchen Konzerts unentgeltlich seinen Flügel herzuleihen, würde man wohl den Eingriff in die Rechtssphäre des Fabrikanten aufs schärfste verurteilen. Und wenn die Mitwirkenden keine Vergütung erhalten, so ist das ihr freier Wille, der aus Motiven entsprungen sein kann, die mit dem Wohltätigkeitszweck nichts zu tun haben. In den meisten Fällen würde der Berechtigte wohl gerne durch Verzicht auf die Aufführungstantieme zum wohltätigen Zweck freiwillig beitragen; aber den Tonsetzer zu zwingen, auf Rechte zu verzichten und damit andere zu bereichern, ist sachlich unbegründet und sozial ungerechtfertigt.[98])

3. Als letzte[99]) und „für den ganzen Aufführungsschutz geradezu verhängnisvolle" Ausnahme bestimmt § 27 Ziff. 3 L. U. G., daß Aufführungen von Tonwerken dann freigegeben sind, wenn sie von Vereinen veranstaltet werden und nur die Mitglieder sowie die zu ihrem

---

95) a. M.: Allfeld (1902) S. 198; Müller a. a. O. S. 101.

96) Ein auch solche Zufälle berücksichtigender Antrag des Abgeordneten Rintelen wurde im Reichstag abgelehnt.

97) Sehr leicht kann unter dem Ersatz von Auslagen eine Vergütung verschleiert werden.

98) Ebenso: Kohler, U. R. S. 203, der den vermittelnden Vorschlag macht, analog der belgischen Rechtsprechung hier die Strafbarkeit auszuschließen und sich auf den bürgerlichen Zwang zu beschränken, ein Vorschlag, der de lege ferenda Berücksichtigung verdient.

99) Der 1. Entwurf enthielt in § 22 Ziff. 4 die weitere Bestimmung, daß öffentliche Aufführungen ohne Einwilligung des Komponisten auch zulässig sein sollen, wenn sie in Vorträgen umherziehender Sänger oder Musiker bestehen, bei denen ein höheres Interesse der Kunst nicht obwaltet.

Hausstand gehörigen Personen als Hörer zugelassen werden.

a) Da der Gesetzgeber nur ganz allgemein von „Vereinen" spricht, ohne eine Bestimmung über ihre Größe und Gestaltung zu treffen, müssen wir auch hier an der Hand des Kommissionsberichts und der Reichstagsverhandlungen, in Zweifelsfällen aber unter tunlichster Beschränkung interpretieren. Der Zweck der Ausnahme war, die „Privatmusikpflege", wie sie durch Vereine ausgeübt wird, der Einwirkung der Aufführungsberechtigten zu entziehen, weil „die Pflege der Musik in solchen Vereinen mit dem Gemütsleben des deutschen Volkes so verwachsen ist, daß jede Erschwerung ihres Gedeihens bitter empfunden werden würde.[100]) Daraus geht m. E. klar hervor, daß es sich nur um solche Vereine handeln kann, deren Zweck typisch auf die Privatmusikpflege gerichtet ist, also insbesondere Gesang- und Orchestervereine, deren aktive Mitglieder Werke der Tonkunst selbst aufführen.[101]) Das Gesetz hat hier in wenig glücklicher Weise den Ausdruck Aufführungen „veranstalten" gebraucht. Ein Verein veranstaltet nun allerdings eine Aufführung, wenn der Verein bezw. dessen Organe als Unternehmer zu bestimmen haben, was zur Aufführung gelangen soll und wenn der Verein als Veranstalter die Haftung für die Aufführung in geschäftlicher, zivil- und strafrechtlicher Beziehung trägt, was auch dann der Fall ist, wenn er lediglich fremde Kräfte zu einer Aufführung engagiert. Es handelt sich darum, worauf bei der Auslegung das Gewicht gelegt werden muß: auf „Verein" oder auf „veranstalten". Legen wir den Nachdruck auf Verein, so kommen wir unter Zugrundelegung des oben Ausgeführten zu dem Resultat, daß hier „Aufführungen veranstalten" nichts anderes heißen soll als „zur Aufführung bringen". Für diese Auffassung sprechen:

1. Die Motive und die Beratungen des Reichstags und der Kommission, wo immer nur von solchen Vereinen die Rede ist, bei denen sich die Mitglieder zu aktiver privater Musikpflege zusammengefunden haben;

---

[100]) Begründung S. 33. —

[101]) Ebenso Allfeld (1902) S. 200 f., Kohler U. R. S. 204; a. M.: Müller a. a. O. S. 102, anscheinend auch Kuhlenbeck a. a. O. S. 162.

2. rechtspolitische Erwägungen; denn die weite Auffassung, die insbesondere Müller vertritt, würde zu der unerträglichen Erscheinung führen, daß jeder Verein, ganz gleichgültig welche Tendenzen er verfolgt,[102]) bei Veranstaltung eines Konzerts für seine Mitglieder und die zu ihrem Hausstand gehörigen Personen Werke der Tonkunst ohne Einwilligung des Berechtigten zur Aufführung bringen könnte, während man hier von „privater Musikpflege" doch sicher nicht sprechen kann;

3. die Stellung des Wortes „veranstalten" im Text des § 27 L. U. G.; der Gesetzgeber benötigte zu dem schon im ersten Absatz gebrauchten Wort „Aufführung" bei der Aufzählung unter Ziffer 3 ein intransitives Verbum und es blieb da kein anderes als „veranstalten". Von einem absichtlichen oder auch nur bewußten Gebrauch des Wortes „veranstalten", etwa um auszudrücken, ein Verein brauche nur im urheberrechtlichen Sinn als Veranstalter zu gelten, kann deshalb keine Rede sein.

Unter den Schutz des § 27 Ziff. 3 L. U. G. fallen also nur Aufführungen von Vereinen im obigen Sinn, wenn das Werk vom Verein selbst zur Aufführung gebracht wird. Damit ist nicht ausgeschlossen, daß bei der Aufführung auch Dritte mitwirken, so wenn bei einem solchen Konzert von einem Gesangverein Chorwerke aufgeführt werden, bei denen ein fremdes Orchester oder ein auswärtiger Solist mitwirkt: das Werk wird deshalb doch vom Verein zur Aufführung gebracht. Anders zu beurteilen ist der Fall, daß bei einem solchen Konzert ein Dritter ein Tonwerk allein zur Aufführung bringt; dann bedarf der Verein zur Aufführung dieser Programmnummer der Einwilligung des Aufführungsberechtigten, es sei denn, daß die Voraussetzung des § 27 Abs. 1 vorliegt.[103])

Ausgeschlossen sind somit zweifellos aller diejenigen Vereine, bei denen nur sog. passive Mitglieder vorhanden sind und die den Zweck verfolgen, durch gemeinschaftlichen Zusammenschluß in Form eines Vereins aus Mitteln des durch ihre Beiträge geschaffenen Vereinsvermögens Konzerte durch entgeltliches Engagement fremder, d. h. nicht dem Verein angehöriger, in der Regel auswärtiger Künstler zu veranstalten. Die Mit-

---

102) z. B. ein kaufmännischer oder politischer Verein.

103) Das ist dann nicht der Fall, wenn zahlende passive Mitglieder als Zuhörer der Aufführung beiwohnen.

glieder des Vereins beteiligen sich an solchen Konzerten nur passiv als Hörer.[104]) Solche Vereine wollte der Gesetzgeber nicht ausnehmen, sie haben nichts mit einer „privaten Musikpflege" zu tun.

Es könnte zweifelhaft sein, ob auch Gesangvereine hieher zu rechnen sind, bei denen die Zahl der passiven Mitglieder überwiegt und die Vereinsgestaltung eine ganz lose ist. Jedoch ist aus den Beratungen des Gesetzes im Reichstag mit Bestimmtheit die Zugehörigkeit auch solcher Vereine unter § 27 Ziff. 3 zu entnehmen.[105]) Es ist also, wie Allfeld ausführt, „wenn ein Verein zu gemeinsamer aktiver Musikpflege sich gebildet hat, für die Anwendung gegenwärtiger Vorschrift ohne Bedeutung, wie weit der Verein den Kreis der außer den aktiven Mitgliedern aufnahmefähigen passiven Mitglieder zieht".

b) Als Hörer dürfen nur die Mitglieder sowie die zu ihrem Hausstande gehörigen Personen zugelassen werden, sei es entgeltlich oder unentgeltlich. Solche Aufführungen in Vereinen sind natürlich als öffentliche anzusehen, nur ist der G r a d der Öffentlichkeit gewissermaßen beschränkt, wodurch aber die Aufführung nicht zu einer privaten geworden ist.[106])

Unter Mitgliedern sind sowohl die aktiven als passiven verstanden; zu ihrem Hausstand gehören alle diejenigen Familienangehörigen, welche in die Hausgemeinschaft aufgenommen sind, mit Ausnahme der wirtschaftlich selbständigen, und zwar Deszendenten und Aszendenten, Stief- und Adoptivverwandte, Verschwägerte und eventuell Verlobte; ferner auch Schüler, Zöglinge, die bei ihrem Lehrer wohnen, nicht aber Hauslehrer, Gouvernanten usw., da bei einer so unabhängigen, auf Dienstvertrag beruhenden Stellung eine Zugehörigkeit zum Hausstand nicht vorliegt. — Personen, die nicht zu den eben Aufgeführten gehören, dürfen vom Verein zu einer Aufführung nicht „eingeladen" werden. Ob dieselben der Einladung Folge leisten oder nicht, ist gleichgültig. Durch die Einladung sind solche Personen „zugelassen" im Sinne des Gesetzes und der Rahmen der

---

[104]) Ohne Bedeutung ist es, wenn einige Mitglieder auch aktiv an der Aufführung teilnehmen, aber in untergeordneter Weise, z. B. durch Verstärken des Orchesters.

[105]) Sten. Ber. S. 2154 C, 2158.

[106]) A. M.: Müller a. a. O. S. 102, der die durch § 27 Ziff. 3 zugelassenen Aufführungen in einen Gegensatz zu den öffentlichen bringt.

Vereinsaufführung ist überschritten. Es bedarf nunmehr der Einwilligung des Aufführungsberechtigten; die Aufführung fällt auch nicht unter § 27 Abs. 1 L. U. G., da die passiven Mitglieder in ihrem Beitrag eine Zahlung leisten, daher die Aufführung auch nicht unentgeltlich ist.

Der Gesetzgeber wollte mit der Bestimmung des § 27 Ziff. 3 hauptsächlich der privaten Musikpflege entgegenkommen, vergaß aber dabei, daß die wichtigsten Träger der Musikpflege die Tonsetzer sind, welche den Stoff zur Aufführung liefern, aber leer ausgehen sollen. Man befürchtete, es werde bei Wegfall dieser Vorschrift „dem deutschen Volk und den deutschen Sängern die Freude an der Musik vergällt". Diese Behauptung übertreibt m. E. nicht nur maßlos, sondern verkennt überhaupt die Tatsachen; denn ein Verein, der jährlich Tausende für seine Konzerte ausgibt, wird doch auch die kleine Abgabe an die Tonsetzer zahlen können. Der Widerstand der Vereine richtet sich nur gegen die Einrichtungen der Genossenschaft und ihre Berechnungsweise der Tantiemen. — Es ist ferner zu bedenken, daß in solchen Vereinen fast ausschließlich ernste Musik, insbesondere Chorwerke, Symphonien, Oratorien usw. zur Aufführung gelangen, wodurch die Komponisten dieser Gattung gegenüber den Komponisten leichter Musik, die von dieser Ausnahme weniger zu befürchten haben, im Nachteil sind. Das ist umso mehr zu bedauern, als gerade jene auf Grund ihres Mehraufwands von Zeit und Arbeitskraft eine entsprechende Bezahlung verdienen würden.

Hervorgehoben sei noch, daß sämtliche Ausnahmen des § 27 L. U. G. in ein höchst bedeutsames ideelles Recht des Tonsetzers eingreifen: nämlich in das Recht, Ort und Gestaltung der ersten Aufführung zu bestimmen. Ist ein Werk der Tonkunst einmal erschienen, dann kann unter dem Schutze des § 27 L. U. G. eine Erstaufführung mangelhaft, am unrechten Ort und zur Unzeit veranstaltet werden, die das Schicksal des ganzen Werkes in der Regel besiegelt.

ad IV. Das Gesetz[107]) gewährt bei Aufführungen mittels mechanischer Musikinstrumente keinen selbständigen Aufführungsschutz. Dieses Auff. R. ist viel-

[107]) L. U. G. § 22, 22[a], 22[b], 22[c].

mehr zu einem notwendigen Appendix des mechanischen Vervielfältigungsrechts verfestigt: Sind solche Vorrichtungen einmal mit der Erlaubnis des Tonsetzers hergestellt worden, so dürfen sie ohne weitere Erlaubnis auch zu öffentlichen Aufführungen benutzt werden:[108]) eine gegenteilige Abmachung (vertragsmäßige Ausschließung oder Beschränkung) wirkt nur inter partes, aber nicht Dritten gegenüber, die ein solches Instrument erwerben. Alle Vorschriften, die für die Übertragung eines Tonwerkes auf eine mechanische Vorrichtung gelten, finden deshalb ipso jure Anwendung auf die öffentliche Aufführung: Übertragung und öffentliche Aufführung werden rechtlich als zusammengehörig betrachtet.

Damit kommt für das Auff. R. auch die Zwangslizenz[109]) des § *22* L. U. G. in Anwendung. Hat nämlich der Urheber eines Werkes der Tonkunst einem Anderen gestattet, das Werk zum Zwecke der mechanischen Wiedergabe zu vervielfältigen, so kann nach Erscheinen des Werkes jeder inländische Gewerbetreibende verlangen, daß ihm der Urheber gegen eine angemessene Vergütung gleichfalls eine solche Erlaubnis erteile. Daß die Einführung einer solchen Zwangslizenz im literarischen U. R. ganz bedenkliche Folgen hat, wurde schon vor Beratung des Gesetzes von Allfeld, im Reichstag von Müller dargetan. Ausschlaggebend bei Beurteilung der Zwangslizenz scheint mir der Umstand, daß sich die Zwangslizenz auch auf die öffentliche Aufführung erstreckt. Gerade an der Aufführung hat der Urheber von Werken der Tonkunst das größte Interesse. Verteidigen ließe sich die Zwangslizenz, soweit sie sich auf die Vervielfältigung bezieht. Der Urheber hätte es dann immer noch in der Hand, die Pro-

---

[108]) Hat der Urheber vor oder nach dem Inkrafttreten der Novelle das ausschließliche Auff. R. an seinem Werk einem anderen übertragen und erhält ein Dritter das Recht der mechanischen Vervielfältigung und damit auch der öffentlichen Aufführung, so wird dadurch zweifellos in die Rechtssphäre des ausschließlich zur Aufführung Berechtigten eingegriffen. Gleichwohl kommt das Recht, die mechanische Vervielfältigung zu gestatten, nur dem Urheber zu. Jedoch gewährt das Gesetz dem Inhaber des ausschließlichen Auff. R. gegen den Urheber einen Anspruch auf einen angemessenen Teil der Vergütung (§ *22*a Abs. 1 Satz *2* und Abs. *2*).

[109]) Die Zwangslizenz ist keine absolute; sie ist beschränkt sowohl hinsichtlich des Kreises der Personen, als auch in räumlicher Hinsicht. Gemäß Art. 13 der Rev. Berner Übereinkunft wirkt sie nur für den Staat, der sie bestimmt hat. — Vergl. die Kommentare zu § *22* und Eckert a. a. O.

fanierung seines Werkes in der Öffentlichkeit zu hintertreiben. Die Härte der Zwangslizenz liegt insbesondere darin, daß kein Unterschied nach dem Grade der Vollkommenheit der Instrumente gemacht wird.[110]) Dem Komponisten bleibt nichts anderes übrig, als überhaupt keine Erlaubnis zur mechanischen Vervielfältigung zu erteilen.

Gerade deshalb ist auch die Trennung von mechanischer Vervielfältigung und Aufführung mittels solcher Vorrichtungen eine unbedingte Notwendigkeit. Es ist klar, daß der jetzige Rechtszustand nur einen Übergang bilden kann. Eine Änderung wird wohl bald erfolgen, wenn auch die Industrie, deren Interesse doch die Lizenz dienen soll, eingesehen hat, daß ihr solche Vorschriften mehr Schaden als Nutzen bringen.

V. Kapitel.

Verletzungen des ausschliesslichen Aufführungsrechts. Civil- und strafrechtliche Folgen.

Alle Aufführungen, die wir oben als Eingriff in das ausschließliche Auff. R. des Berechtigten bezeichneten, sind widerrechtlich. Durch eine widerrechtliche Aufführung wird zwar nicht das Auff. R. als solches, wohl aber das ausschließliche Auff. R. des Berechtigten verletzt — nicht in die Befugnis des Berechtigten, sein Werk öffentlich aufzuführen, wird eingegriffen, sondern in die Ausschließlichkeit, die Monopolstellung seiner Aufführungsbefugnis.

Eine Aufführung[111]) ist widerrechtlich, wenn das zur Aufführung gebrachte Werk geschützt ist und

[110]) Hat der Urheber z. B. die Übertragung auf ein Pianola gestattet, so kann er gezwungen werden, auch die Übertragung auf Grammophone und Drehorgeln zu erlauben, und er muß gewärtigen, daß einmal seine Schöpfung in einem „Grammophonkonzert" aufgeführt wird.

[111]) Gemäß § 41 L. U. G. auch eine teilweise Aufführung, sei es daß dieselbe vom Täter von Anfang an als solche gewollt oder zwar die Auff. des ganzen Werkes gewollt, aber auf Grund irgendwelcher Hindernisse dieser Zweck nicht erreicht wurde. Erforderlich und genügend ist die Auff. eines Teiles, der die Individualität des Werkes erkennen läßt. Unter Umständen wird also die Wiedergabe von nur wenig Takten zum Tatbestand einer widerrechtlichen Aufführung ausreichen.

1. der Aufführende keine Berechtigung zur Aufführung hat, weil sie ihm von dem Berechtigten nicht erteilt worden ist[112]) oder weil keine der gesetzlichen Ausnahmen vom Aufführungsverbot vorliegt,

oder 2. zwar die Voraussetzungen zu 1. vorhanden sind, jedoch das Werk mit unzulässigen Veränderungen ohne die hiezu erforderliche Einwilligung des Urhebers aufgeführt wird.

„Aufführungsverletzungen" ziehen zivil- und strafrechtliche Folgen nach sich:

I. von den zivilrechtlichen Ansprüchen, die dem Aufführungsberechtigten auf Grund einer widerrechtlichen Aufführung seines Werkes zustehen, ist der wichtigste, der Schadensersatzanspruch, im 4. Abschnitt des L. U. G. behandelt, während für die übrigen Ansprüche — und für den Schadensersatzanspruch subsidiär — die hieher bezüglichen §§ des B. G. B. und der C. P. O. in Anwendung kommen.

A. Der Täter hat schuldhaft, d. h. vorsätzlich oder fahrlässig das Auff. R. eines Dritten verletzt.

Vorsätzlich begeht eine Auff. R.-Verletzung, wer die öffentliche Aufführung mit Willen vornimmt und sich dabei bewußt ist, daß zur Aufführung ein Dritter ausschließlich befugt ist, dessen Recht durch diese Handlung verletzt wird. Eine Absicht des Täters, das Auff. R. eines anderen zu verletzen oder aus der Aufführung Gewinn zu ziehen, wird nicht erfordert. Auch Eventualvorsatz genügt; er ist dann gegeben, „wenn der Täter gerade die zur Aburteilung stehende Tat, wenn auch nicht in allen Einzelheiten ihres Verlaufes, aber doch ihrem Wesen nach sich als möglich vorgestellt und sie auch für den Fall, daß sie den vorgestellten Erfolg hat, gewollt hat." [113])

Der Täter handelt fahrlässig, wenn er bei Veranstaltung der Aufführung zwar nicht wußte, daß er das ausschließliche Auff. R. eines Dritten verletze, jedoch bei Anwendung der im Verkehr erforderlichen Sorgfalt zu jener Erkenntnis hätte kom-

---

[112]) Widerrechtlich ist auch die von einem Miturheber veranstaltete Aufführung des Gesamtwerks, wenn, wie in der Regel, das ausschließliche Auff. R. allen gemeinschaftlich zusteht.

[113]) R. G. C. Urt. II vom 13. November 1906 in D. J. Z. Bd. XII S. 299.

men können. Der Täter befindet sich also in einem unentschuldbaren Irrtum rechtlicher oder tatsächlicher Art.[114])

1. Gemäß § 37 L. U. G. ist der Täter „dem Berechtigten zum Ersatz des daraus entstehenden Schadens verpflichtet." Vorausgesetzt ist eine widerrechtliche öffentliche Aufführung, also eine vollendete Handlung, nicht bloß Versuch. Verpflichtet zum Schadenersatz ist der Täter, d. h. derjenige, der aufführt. Haben mehrere die Tat gemeinsam begangen oder stehen sie im Verhältnis von Anstifter, Täter und Gehilfe, so sind bezw. gelten sie als Mittäter und haften als Gesamtschuldner für den Schaden.[115]) Täter, „Aufführender", ist derjenige, welcher die Aufführung veranstaltet, sie bestimmt und angeordnet hat, also „derjenige dessen Tätigkeitswille auf die Veranstaltung der Aufführung gerichtet gewesen und durch dessen Tätigkeit die Aufführung ins Werk gesetzt ist. Daß er das Werk persönlich vorführt, ist weder nötig noch ausreichend." [116]) Haben mehrere Personen zwecks Zustandekommen der Aufführung in verschiedener Richtung zusammengewirkt, so ist derjenige bezw. sind diejenigen Veranstalter, deren Wille bei Auswahl der aufgeführten Werke maßgebend war, was zuletzt von den konkreten Umständen abhängen wird. Nicht erforderlich ist, daß der Veranstalter jedes einzelne Werk, bei Konzerten jedes einzelne Musikstück auswählt und bestimmt, vielmehr genügen auch nach dieser Richtung hin gegebene Anordnungen allgemeiner Natur.[117]) Nicht als Veranstalter kann derjenige erachtet werden, der lediglich nach den Bestimmungen eines anderen ein Tonwerk zu Gehör bringt, also „technisch-musikalisch" aufführt. Auch ohne positives Handeln kann jemand dadurch zum „Aufführenden" werden, daß er vorsätzlich unterläßt, die Aufführung zu verhindern, obwohl er zu einer solchen Verhinderung rechtlich verpflichtet

---

[114]) B. G. B. § 276, Allfeld (1902) S. 225, Oertmann, Kommentar zu § 276, 3./4. Auflage S. 106 und Bl. f. Rechtsanw. Bd. 67 S. 1 ff., Staudinger 3./4. Aufl. Schuldverhältnisse II S. 111 und die dort Zitierten.

[115]) B. G. B. §§ 830, 840, bezgl. der Haftung des Geschäftsherrn und der zur Aufsicht verpflichteten Person, B. G. B. §§ 831, 832.

[116]) R. G. Str. Urt. vom 18. Oktober 1909 in J. W. Bd. 37, S. 605.

[117]) z. B. Veranstaltung eines „Reger-Abend" ohne nähere Bezeichnung der aufzuführenden Werke.

und tatsächlich in der Lage ist und weiß, daß ohne sein Eingreifen verbotene Werke zur Aufführung kommen.[118])

Berechtigt zur Geltendmachung des Schadensersatzanspruchs ist derjenige, in dessen Rechtssphäre die Verletzung eingreift, das Subjekt des ausschließlichen Auff. R.; in erster Linie also der Urheber bezw. dessen Rechtsnachfolger. Hat der Urheber sein ausschließliches Auff. R. unbeschränkt oder beschränkt einem anderen übertragen, so ist dieser zur Geltendmachung des Anspruchs berechtigt, schließt aber den Urheber insoweit nicht aus, als die unbefugte Aufführung auch seine Rechte schmälert, so insbesondere das Recht auf Tantiemen. Bei unbefugter Aufführung anonymer und pseudonymer Werke ist der Verleger zur Wahrnehmung der Rechte legitimiert. Sind mehrere Berechtigte vorhanden (Miturheber, eine Mehrzahl von Rechtsnachfolgern des Urhebers), so steht jedem ein Schadensersatzanspruch im Umfang seines Rechtes zu, den er unabhängig von den anderen Berechtigten geltend machen kann.

Der Anspruch des Berechtigten geht auf Ersatz des durch die Verletzung des ausschließlichen Auff. R. entstehenden Schadens. „Schaden ist der Vermögensnachteil einschließlich des entgangenen Gewinns, welcher durch das beschädigende Ereignis hervorgerufen ist, so daß der Unterschied festzustellen ist zwischen dem nach einem schädigenden Ereignis bestehenden Vermögen und dem Betrag desselben, wie er ohne jenes Ereignis sein würde.“ [119]) Die Höhe des Schadens bemißt sich nach dem was der Berechtigte als das schädigende Ereignis ansieht:

a) lehnt er die unbefugte Aufführung in ihrem ganzen Umfang ab, so kann er als Schadensersatz den Unterschied verlangen, welcher in seinem Vermögen dadurch eingetreten ist, daß überhaupt sein Werk aufgeführt worden ist gegenüber dem Zustand, in welchem sich sein Vermögen befinden würde, wenn die unerlaubte Aufführung nicht stattgefunden hätte;

---

[118]) So der Bürgermeister eines Badeortes bezüglich der Kurkonzerte als Vertreter der die Kurkonzerte veranstaltenden Stadtgemeinde.

[119]) R. G. C. Bd. 35 S. 64 ff.; vergl. hiezu Allfeld (1902) S. 229, Kohler, Autorrecht, S. 309, Archiv f. civ. Pr. Bd. LXXXV, S. 455 ff., U. R. S. 366, Müller S. 122, Dambach S. 142 u. a. m.

b) der Berechtigte nimmt die Verwertung seines Werkes durch die unerlaubte Aufführung als eine Tatsache hin und ficht als rechtswidrig lediglich den Umstand an, daß die Aufführung ohne seine Genehmigung stattgefunden hat, so daß er in diesem Fall als Ersatz des Schadens, welcher ihm durch die ohne seine Genehmigung veranstaltete Aufführung erwachsen ist, das fordert, was er bei einer genehmigten Aufführung gehabt haben würde und nicht hat, also in der Regel die Tantieme;

c) endlich kann der Berechtigte das schädigende Ereignis lediglich in dem Moment erblicken, daß der Täter die Aufführung ausschließlich zu eigenem Vorteil veranstaltet hat und den Gewinn für sich behalten hat, während er dazu keine Berechtigung hatte. Er verlangt die Herausgabe dessen, was der Täter durch die Aufführung „erlangt" hat, denn dieser hat den Gewinn auf Kosten des Berechtigten gemacht.

Über die Höhe der Entschädigung entscheidet das Gericht nach freiem Ermessen. Insbesondere wird es zu entscheiden haben, wieweit von dem gezogenen Erlös die Kosten einschließlich der Generalkosten des Betriebs abzurechnen sind. Wenn gar kein oder nur ein geringer Reinertrag zu verzeichnen ist, wird der Berechtigte den Schadensersatzanspruch unter b), im gegenteiligen Fall den unter c) geltend machen.

Zu betonen ist, daß die Voraussetzungen einer sog. compensatio lucri cum damno, etwa der Art, daß der Berechtigte sich den aus der unerlaubten Aufführung mittelbar gewonnenen Vermögensvorteil anrechnen lassen müsse, z. B. Bekanntwerden seines Werkes, hier nicht gegeben sind. Denn wenn auch der erforderliche adaequate Kausalzusammenhang zwischen dem erlangten Vorteil und dem schädigenden Ereignis vorhanden ist, so ist andererseits doch zu beachten, daß der Berechtigte die indirekten Vorteile, die er durch die unerlaubte Aufführung gehabt hat, auch bei einer genehmigten Aufführung gehabt haben würde.

Einfach ist die Sachlage, wenn jedermann berechtigt ist, gegen Bezahlung einer schon feststehenden Taxe ein Werk öffentlich aufzuführen: in diesem Fall stellt sich die sonst unerlaubte Aufführung als Annahme eines Lizenzangebotes dar und der Berechtigte hat nur Anspruch auf die Lizenzgebühr.

2. Der Verletzte hat gegen den Täter einen klagbaren Anspruch auf Unterlassung der Beeinträchtigung seines ausschließlichen Auff. R., eine Klage, die der bei Eigentumsstörungen gegebenen actio negatoria gleichartig ist.[120]) Dieser „Ablassungsanspruch" richtet sich gegen den Verletzer, von der Verletzung abzustehen und sich einer künftigen Verletzung zu enthalten; er hat zur Voraussetzung das Interesse des Berechtigten an der Integrität seines Rechts.[121]) Mit dem Ablassungsanspruch kann vor dem Prozeßgericht 1. Instanz der Antrag auf Erlassung einer Strafandrohung verbunden werden.[122]) Die prozessuale Geltendmachung wird in der Regel durch Erwirkung einer einstweiligen Verfügung gemäß § 935 ff. C. P. O. erfolgen. Der Ablassungsanspruch dringt im Konkurs des Beklagten durch: er ist ein Aussonderungsanspruch.[123])

3. Der Berechtigte hat das Mittel gegen den Verletzer Feststellungsklage gemäß § 256 C. P. O. anzustrengen mit dem Antrag, es sei festzustellen, daß der andere zur Aufführung des Werkes nicht berechtigt ist.[124])

4. Verschiedentlich hat man auch die unbefugte Aufführung unter den Gesichtspunkt der Geschäftsführung ohne Auftrag[125]) zu bringen versucht und hieraus gegen den Verletzer einen Anspruch auf Herausgabe des durch die Geschäftsführung Erlangten, auf Auskunftserteilung und Rechnungslegung abgeleitet. Es mag dahingestellt bleiben, ob sich ein solcher Anspruch rechtlich konstruieren läßt, auf jeden Fall ist er ohne wesentliche praktische Bedeutung, da er zum gleichen Ergebnis führt als der oben erwähnte Anspruch auf Herausgabe der ungerechtfertigten Bereicherung. Übrigens wäre dieser Anspruch nur bei Vorsatz des Täters gegeben.

---

120) R. G. C. Bd. 25 S. 348, 378, Allfeld (1902) S. 217, Hellwig, Anspruch und Klagrecht 1900 S. 389 f., Kohler, U. R., S. 352 ff.

121) R. G. C. Urt. vom 14. April 1905, Recht IX Nr. 1406.

122) C. P. O. § 890 Abs. 2.

123) Kohler, U. R., S. 358.

124) Umgekehrt hat der Dritte das Recht, negative Feststellungsklage zu erheben zwecks Feststellung, daß die von ihm veranstaltete Aufführung nicht das Recht eines Dritten verletze. (R. G. Entsch. bei Bolze Bd. XV Nr. 96.)

125) So namentlich Kohler, Arch. f. civ. Pr. Bd. LXXXV, S. 465 f.

B. Bei Gefährdung des Auff. R. und unverschuldeter Verletzung durch einen Dritten hat der Berechtigte gegen den Verletzer

1. einen Bereicherungsanspruch auf Herausgabe alles dessen, was derselbe durch die unbefugte Aufführung erlangt hat, also einen Anspruch aus ungerechtfertigter Bereicherung gemäß § 812 B. G. B.;

2. einen Ablassungsanspruch. Dieser ist von besonderer Bedeutung, wenn der Täter die Aufführung noch nicht veranstaltet, sondern nur vorbereitet oder versucht hat und damit das ausschließliche Auff. R. des Berechtigten gefährdet. Das ist z. B. der Fall, wenn der Täter eine beabsichtigte Aufführung öffentlich ankündigt oder wenn jemand öffentlich behauptet, das Werk dürfe von jedermann frei aufgeführt werden, es sei überhaupt nicht mehr geschützt oder wenn ein Verleger Musikalien ohne den gemäß § 61 L. U. G. erforderlichen Aufführungsvorbehalt verbreitet usw.;

3. einen Anspruch auf Feststellung wie oben bei schuldhafter Verletzung des Auff. R.

II. Eine Auff. R. Verletzung zieht ferner strafrechtliche Folgen[126]) nach sich, wenn der Täter vorsätzlich gehandelt hat. Die Tat qualifiziert sich dann als „Vergehen" im Sinne des § 1 R. St. G. B.; sie muß vollendet sein; der Versuch ist nicht strafbar, da er nicht besonders für strafbar erklärt wird. Es ist ein großer Fortschritt, den das Gesetz vom Jahre 1901 brachte, daß es die fahrlässigen Rechtsverletzungen aus dem Kreise der strafbaren Handlungen ausnimmt. Wie auf den verwandten Gebieten des U. R. an Werken der bildenden Künste und Photographie (§ 33), des Patentrechts (§ 36), des Gebrauchsmusterschutzes (Gesetz vom 1. IV. 1891, § 10) usw. ist nur mehr die vorsätzliche Rechtsverletzung mit Strafe bedroht, in der klaren Erkenntnis, daß die fahrlässige Begehung einer U. R. Verletzung nach den sonst in den Strafgesetzen des Reichs anerkannten Grundsätzen immer nur civilrechtliche, niemals aber strafrechtliche Folgen nach sich ziehen kann.[127])

---

126) L. U. G. §§ 38, 40, 41, 45.

127) Motive § 39; so auch die herrschende Ansicht; a. M.: Bock a. a. O. S. 76.

Neben dem Täter, d. h. demjenigen, der die zum Tatbestand eines Vergehens aus § 38 L. U. G. gehörigen Merkmale verwirklicht, macht sich auch der Teilnehmer und Begünstiger nach allgemeinen strafrechtlichen Grundsätzen einer strafbaren Handlung schuldig. Die Vorschriften der §§ 47—49, 257 R.St.G.B. finden Anwendung. Die Verfolgung tritt nur auf Antrag ein. Sie richtet sich, wenn ein gültiger Antrag vorliegt, gegen sämtliche an der Rechtsverletzung Beteiligte. Die Berechtigung zur Stellung des Antrags regelt sich nach allgemeinen Strafrechtssätzen; sie steht demjenigen zu, der zur Zeit der Begehung der rechtswidrigen Handlung zur Geltendmachung des Schadensersatzanspruchs berechtigt war. Das Antragsrecht bleibt bei ihm, es geht nicht auf seine Rechtsnachfolger über; es ist ein sog. höchstpersönliches Recht im Gegensatz zu dem Recht auf Schadensersatz. Juristischen Personen des öffentlichen Rechts steht das Antragsrecht gemäß § 3 L. U. G. zu, juristischen Personen des privaten Rechts nur dann, wenn der Verfasser sein Auff. R. gemäß § 8 Abs. 3 L. U. G. auf die private Gesellschaft übertragen hat. Bei anonymen und pseudonymen Werken ist in Anwendung des § 7 Abs. 2 L. U. G. der Verleger antragsberechtigt, er schließt aber den nachgewiesenen Urheber von eigener Wahrnehmung seiner Rechte nicht aus.[128])

Als Strafe ist eine Geldstrafe bis zu 3000 Mark, bei erlaubter Aufführung mit unberechtigten Änderungen bis zu 300 Mark ausgesprochen, die für den Fall der Uneinbringlichkeit in eine Gefängnisstrafe bis zu 6 bezw. 1 Monat umgewandelt wird.[129])

III. Der Berechtigte kann neben der Strafe auf eine an ihn zu erlegende B u ß e bis zum Betrag von 6000 Mark antragen. Der Anspruch auf Buße wird in einer Nebenklage zur staatsanwaltschaftlichen Klage geltend gemacht. Die Buße ist eine Entschädigung und zwar nicht nur des materiellen sondern auch des ideellen Schadens. Die erkannte, nicht schon eine nur beantragte Buße schließt die Geltendmachung eines weiteren Anspruchs auf Schadensersatz aus.[130]) Der Anspruch auf Buße geht nicht auf den Rechtsnachfolger über, er ist unübertrag-

---

[128]) R. G. Str. Urt. vom 23. Nov. 1906, Recht XI, S. 73.
[129]) R. St. G. B. § 28 ff.
[130]) L. U. G. § 40.

bar.[131]) Bezüglich der Verjährung dieser zivil- und strafrechtlichen Ansprüche sei auf die gesetzlichen Bestimmungen verwiesen.[132])

VI. Kapitel.

Das ausschliessliche Aufführungsrecht im internationalen Verkehr.

Im U. R. gilt der Grundsatz der Territorialität: das U. R. hat nur innerhalb der Grenzen seines Gebietes Geltung und ist vollständig unabhängig von den Rechten anderer Rechtsgebiete: jeder Staat hat sein eigenes U. R. Für das Auff. R. ergibt sich hieraus Folgendes:

a) eine Aufführung im Ausland kann nur das ausländische Auff. R. verletzen;

b) besteht in einem Auslandsstaat kein Aufführungsschutz, so kann auch keine Auff. R. Verletzung erfolgen;

c) das Auff. R. ist in jedem Staat nach den Gesetzen desselben geregelt.

Das inländische Auff. R. hat nur Geltung für das Inland;[133]) als solches gelten auch die Kolonien. Daß ein solches auf ein bestimmtes Rechtsgebiet beschränktes Auff. R. bei dem internationalen Verkehr der Staaten den modernen Rechtsanschauungen nicht genügen konnte, ist klar: man hat deshalb das inländische U. R. durch internationale Vereinbarungen erweitert. Damit wurde einerseits dem Inländer Aufführungsschutz im Ausland gewährt, andererseits der Aufführungsschutz des Ausländers im Inland erweitert.

---

[131]) Ebenso Allfeld (1902) S. 251; zweifelnd Bayr. O. L. G. Str. 8, 124 ff.

[132]) L. U. G. § 50 ff.

[133]) Bei unbefugter Aufführung im Ausland ist auf Grund des deutschen Rechts

a) eine zivilrechtliche Verfolgung überhaupt nicht gegeben;

b) eine strafrechtliche Verfolgung nur dann, wenn in dem konkreten Fall die Aufführung nach den Gesetzen des Begehungsortes strafrechtlich geschützt war. Voraussetzung für die Verfolgung ist, daß der Täter z. Z. der Begehung Angehöriger des Deutschen Reiches ist und einen inländischen Gerichtsstand hat. (R. St. G. B. §§ 4, 5.)

I. Zwecks einheitlicher Festlegung der Grundsätze des internationalen U. R. trat eine Anzahl Staaten zu einem „Verband zum Schutze des U. R. an Werken der Literatur und Tonkunst" zusammen, der sog. Berner Übereinkunft vom 9. September 1886. Dieselbe wurde wiederholt geändert, zuletzt auf der Berliner Konferenz und ist hier am 13. Nov. 1908 als „Revidierte Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst" festgelegt worden. Der Bern. Ü. gehören jetzt folgende Staaten an: Belgien, Dänemark, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Haiti, Italien, Japan, Liberia, Luxemburg, Monako, Norwegen, Schweden, Spanien und Tunis. Ferner die Kolonien von: Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Spanien.

Die Beschlüsse der Berliner Konferenz haben begrüßenswerte, wesentliche Änderungen gebracht. Das zwischenstaatiche Auff. R. hat durch sie folgende Gestaltung erhalten:

A. Allgemeine Grundsätze.

Subjekt des internationalen Auff. R. ist der Urheber des Werkes, nicht nur der Angehörige eines Verbandslandes, sondern auch ein Fremder, jedoch in beiden Fällen nur dann, wenn das Werk zum erstenmal in einem Vertragsstaate veröffentlicht wird. Die Bern. Ü. schützt also nur das, was innerhalb ihres Wirkungskreises geschieht. Als Urheber gilt kraft einer praesumptio juris derjenige, dessen Name in der üblichen Weise auf dem Werke angegeben ist. Bei anonymen und pseudonymen Werken ist der Verleger, dessen Name auf dem Werke angegeben ist, zur Wahrnehmung des Auff. R. berechtigt und zwar gilt derselbe ohne weiteren Beweis als Rechtsnachfolger des Urhebers.[134]) Diese Bestimmungen sind von besonderer Bedeutung bezüglich der aktiven Prozeßlegitimation vor ausländischen Gerichten und sollen den Aufführungsberechtigten die Verfolgung ihrer Rechte erleichtern.

Geschützt sind Werke der Tonkunst, Originalschöpfungen wie Bearbeitungen. Verboten ist die Aufführung von nicht

---

[134]) Rev. Bern. Ü. art. 15.

usw. Rein musikalische und musikalisch-dramatische Werke genehmigten Bearbeitungen wie Adaptionen, Arrangements[135]) sind einander gleichgestellt: beide genießen vollen Aufführungsschutz, ohne daß der Urheber verpflichtet wäre, bei der Veröffentlichung des Werkes dessen öffentliche Aufführung zu untersagen.[136]) Für die Gewährung eines Aufführungsschutzes ist das Ursprungsland des Werkes von maßgebender Bedeutung. Als solches gilt für noch nicht veröffentlichte[137]) Werke das Heimatland des Urhebers, für veröffentlichte dasjenige, in welchem die erste Veröffentlichung erfolgt ist, und für die gleichzeitig in mehreren Verbandsländern veröffentlichten Werke dasjenige von diesen Ländern, dessen Gesetzgebung die kürzeste Schutzdauer gewährt. Bei der gleichzeitigen Veröffentlichung in einem Verbands- und Nichtverbandsland gilt das Verbandsland als Ursprungsland.

Eine wesentliche Neuerung bildet auch die Bestimmung, daß das Auff. R. im Ausland nicht mehr von dem Bestehen eines Schutzes in dem Ursprunsland abhängig ist. Damit ist das U. R. eines Landes von dem eines anderen grundsätzlich unabhängig. Es ist auch einleuchtend, daß jemand sehr wohl den bürgerlichen Rechtsschutz eines Auslandsstaates gemäß den dortigen Gesetzen genießen kann, den ihm das Gesetz seines Heimatstaates nicht bietet. Der Umfang des Aufführungsschutzes sowie die dem Urheber zur Wahrung seiner Rechte zustehenden Rechtsbehelfe richten sich also ausschließlich nach den Gesetzen des Landes, in welchem der Schutz beansprucht wird. soweit nicht die Rev. Bern. Ü. selbst ein anderes bestimmt. Und auch in diesen besonders geregelten Punkten ist der Auslandsstaat berechtigt, nicht aber verpflichtet, seine Gesetze anzuwenden, wenn sie dem fremden Urheber günstiger

---

135) Rev. Bern. Ü. Art. 12, in dem von mittelbarer Aneignung (approbation indirecte) die Rede ist. Unter diesen Begriff fallen die Bearbeitungen von Werken der Tonkunst im Sinne des § 12 L. U. G.

136) Rev. Bern. Ü. Art. 11 Abs. 3. An und für sich hätte ein Schweigen des Gesetzes genügt, da im Art. 4 Abs. 3 ganz allgemein der Wegfall aller Förmlichkeiten ausgesprochen ist. — Ausgenommen: Japan, das noch den Vorbehalt verlangt. S. Allfeld a. a. O., Nachtrag S. 13, II Ziff. 2.

137) Unter „veröffentlichen" versteht die Rev. Bern. Ü. abweichend von dem deutschen U. R. „erscheinen". Eine öffentliche Aufführung ist daher im Sinne der Ü. keine „Veröffentlichung". Über den Begriff „Erscheinen" vergl. oben Anm. 43.

sind. Unbegründet ist die Ausnahme von diesem allgemeinen Grundsatz bezüglich der Dauer des Schutzes. Maßgebend für die Berechnung desselben sind zwar primär auch die Vorschriften desjenigen Landes, in welchem der Schutz beansprucht wird, jedoch mit der Beschränkung, daß die Dauer die in dem Ursprungsland festgesetzte nicht überschreiten kann. Die Bestimmung des Art. 7 Abs. 1, welche die gemeinsame Schutzdauer ganz allgemein auf 50 Jahre festsetzt, hat also keinen praktischen Wert: es ist beim alten Vertragsrecht geblieben, nach dem die in dem Gesetz des Ursprungslandes bestimmte Schutzfrist insoweit maßgebend ist, als über dieselbe hinaus der Schutz in den anderen Ländern nicht gewährt werden muß, während andererseits die Länder mit kürzerer Schutzfrist nur für die in ihren Gesetzen festgesetzte Dauer Schutz gewähren. Ebenso unsachgemäß ist die Bestimmung, daß, wenn das Werk zugleich in mehreren Vertragsstaaten veröffentlicht wird, die kürzere Schutzdauer des einen Staates auch für die anderen Staaten bestimmend ist.

B. Aufführungsschutz für Urheber, die einem Verbandsstaate angehören:[138])

1. Ein im Inland zum erstenmal veröffentlichtes Werk oder ein überhaupt noch nicht veröffentlichtes Werk genießt in den übrigen Verbandsländern denjenigen Schutz, den jene Staaten ihren staatsangehörigen Urhebern gegenwärtig gewähren[139]) oder in Zukunft gewähren werden sowie den durch die Rev. Bern. Ü. besonders festgesetzten Aufführungsschutz;

2. ein in einem Verbandsstaate zum erstenmal veröffentlichtes Werk genießt in diesem Lande inländischen Aufführungsschutz, in den übrigen Verbandsstaaten nach Maßgabe der dortigen Rechte und der Rev. Bern. Ü.;

3. ein zum erstenmal in einem nicht dem Verbande angehörenden Staate veröffentlichtes Werk genießt keinen Schutz

---

[138]) Rev. Bern. Ü. Art. 4, 5, 6.

[139]) Bezgl. der inneren Gesetzgebung in den Verbandsstaaten vergl. Röthlisberger, Der interne und der internationale Schutz des U. R., Leipzig 1901; Zeitschr. f. internat. Privat- u. Strafrecht Bd. 4 S. 32 ff.; Allfeld im Handwörterbuch der Staatswissenschaften Bd. VII, S. 370 ff.

nach Maßgabe der Übereinkunft, sondern nur nach dem Recht seines Heimatstaates und dem Rechte der anderen Staaten;

4. ist das Werk gleichzeitig in mehreren Verbandsländern veröffentlicht worden, so genießt es im Ursprungsland[140]) inländischen Rechtsschutz, in den übrigen Verbandsstaaten wie bei 1.;

5. ist das Werk gleichzeitig in einem Nichtverbandsland und einem Verbandsland veröffentlicht, so genießt es im letzteren inländischen Rechtsschutz, in den übrigen wie bei 1.

C. Aufführungsschutz für Urheber, die keinem Verbandsstaate angehören:

1. Der Urheber eines zum erstenmal in einem Verbandslande veröffentlichten Werkes genießt in diesem Lande die gleichen Rechte wie ein inländischer Urheber und in den anderen Verbandsländern diejenigen Rechte, welche die Rev. Bern. Ü. gewährt.

2. Nicht veröffentlichte oder in einem Nichtverbandslande zum erstenmale veröffentlichte Werke sind auf Grund der Ü. nicht geschützt.

3. Ist das Werk gleichzeitig in einem Nichtverbands- und einem Verbandslande veröffentlicht, so genießt es die Rechte zu C. Nr. 1.

Alle Bestimmungen beziehen sich in vollem Umfang auf öffentliche Aufführungen mittels mechanischer Musikinstrumente.[141]) Die Berliner Konferenz hat dem unter Nr. 3 des Schlußprotokolls vorgelegten deutschen Vorschlag bezüglich einer Zwangslizenz nicht zugestimmt, vielmehr ausdrücklich festgelegt, daß alle derartigen Vorbehalte und Einschränkungen ausschließlich in dem Gebiete desjenigen Landes Wirkung haben sollen, welches sie bestimmt hat.

II. Die Übereinkunft will nur allgemeine Grundsätze aufstellen und das Mindestmaß der zu gewährenden Rechte fest-

---

140) S. oben S. 97.

141) An solchen steht dem Urheber ein ausschließliches selbständiges Recht zu, das — im Gegensatz zum deutschen U. R. — von der ausschließlichen Befugnis, die Übertragung eines Werkes der Tonkunst auf solche Instrumente zu gestatten, unabhängig ist. Rev. Bern. Ü. Art. 13.

setzen. Es ist deshalb den einzelnen Staaten überlassen, gegenseitig Sonderverträge abzuschließen, welche den Urhebern weitergehende Rechte einräumen oder welche sonstige Bestimmungen enthalten, die der Rev. Bern. Ü. nicht zuwiderlaufen. Die bereits bestehenden Sonderabkommen bleiben in Kraft, soweit die darin getroffenen Vereinbarungen mit den eben genannten Bedingungen übereinstimmen.[142]) Der Aufführungsberechtigte wird also, je nachdem es ihm im einzelnen Fall günstiger ist, den Schutz der Rev. Bern. Ü. oder der Sonderabkommen anrufen; ausschließlich maßgebend ist die Ü. in den Fällen, wo sie absolutes Recht schafft.

Deutschland hat zur Zeit mit 3 Verbandsländern Sonderabkommen,[143]) mit Belgien (16. Okt. 1907), Frankreich (8. April 1907) und Italien (9. Nov. 1907). Diese Sonderverträge waren Vorläufer zur Berliner Konferenz, insbesondere was den Wegfall aller Formalitäten und das System der Nationalität eines Werkes anlangt. Mit der Ratifikation der Rev. Bern. Ü. sind diese Verträge in ihren materiellen Schutzbestimmungen zum größten Teile überflüssig geworden; von Bedeutung ist noch die Regelung des Übergangsrechts und die Meistbegünstigungsklausel.

Da alle drei Verträge in den materiell-rechtlichen Bestimmungen fast[144]) vollkommen übereinstimmen, können wir das Verhältnis von Deutschland zu diesen 3 Staaten gemeinschaftlich betrachten.

A. Was das Übergangsrecht anlangt, so ist der Aufführungsschutz, den die Sonderverträge gewähren, weiter als der durch die Rev. Bern. Ü. festgesetzte, insofern der Wegfall des Vorbehalts[145]) rückwirkende Kraft hat. Es sind nämlich

---

142) Rev. Bern. Ü. Art. 20.

143) Röthlisberger, Die Sonderliterarverträge des Deutschen Reiches, Bern 1909.

144) Mit Ausnahme des Art. 4 im deutsch-italienischen Vertrag. S. unten.

145) In Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich vom „in Kraft treten" des Vertrages an, also vom 31. August 1907 an. A. M.: Kohler in seiner Abhandlung „Die mittelbaren Folgen des deutsch-amerikanischen Urheberrechtsvertrags" in „Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht" 1906.

auch die bisher ohne Vorbehalt veröffentlichten und deshalb gegen Aufführung nicht geschützten Werke geschützt oder, wie die Denkschrift sagt, „Abs. 3 des Art. 3 gewährt ihnen nachträglich diesen Schutz". Diese Bestimmung erleidet jedoch insofern eine Ausnahme, als die freie Aufführung ohne Einwilligung des Berechtigten wie bisher zulässig ist, wenn die Aufführenden Partituren oder Notenblätter benutzen, die einen Verbotsvermerk nicht tragen und die sich bereits vor dem Inkrafttreten des Vertrags, also vor dem 31. August 1907, in ihrem Besitz befunden haben. Diese Bestimmung hat eine große Ähnlichkeit mit der des § 61 L. U. G., deckt sich jedoch nicht vollkommen mit ihr; denn nach dem deutschen Recht brauchen solche Noten nur benutzt werden, um die Aufführungsgenehmigung entbehrlich zu machen, so daß auch der Fall mitinbegriffen ist, daß die benutzten Noten weiter von Hand zu Hand gegeben werden, während der deutsch-französische Vertrag verlangt, daß der Benutzer bereits vor dem Inkrafttreten des Vertrags nachgewiesenermaßen im Besitze solcher Noten war. Infolge dieser Bestimmung des Art. 3 Abs. 3 ist die Frage nach dem Unterschied zwischen dramatisch-musikalischen und rein musikalischen Werken auch im zwischenstaatlichen Recht noch brennend, da nach Art. 9 der alten Berner Übereinkunft nur die ersteren ohne Vorbehalt unbedingten Aufführungsschutz genossen haben.

B. Die zweite einschneidende Bestimmung bildet die sog. Meistbegünstigungsklausel, die im Art. 5 bezw. 6 der Verträge enthalten ist. Dieselbe wirkt, im Gegensatz zum früheren Recht, absolut, d. h. ohne Rücksicht auf Reziprozität und ohne Beschränkung auf die bis jetzt durch die Bern. Ü. oder durch Sonderverträge geregelten Punkte. Sie umfaßt alle Vorteile, die künftig[146]) dritten Staaten eingeräumt werden. Die Wirkung der Meistbegünstigungsklausel ist jetzt folgendermaßen: „Unter den 4 in Betracht kommenden Ländern ist das Deutsche Reich dasjenige Land (A), das mit einem Staate (B) verbunden, sukzessiv in neue Vertragsverhältnisse zu einem

146) Das ist wichtig für Deutschland, weil die Amerikaner durch den Vertrag vom 15. Januar 1892 in Deutschland vollen inländischen U. R.-Schutz genießen. S. a. S. 106.

neuen Land (C, D) tritt und dem deshalb neue Verpflichtungen gegenüber den früheren Kontrahenten (B bezw. C) durch die den neuen Kontrahenten (C bezw. D) eingeräumten Vorteile auferlegt sein könnten."[147])

Die Tragweite dieser Meistbegünstigungsklausel ist eine ganz erhebliche. Sie ist zum ersten Male im Verhältnis mit Frankreich zur Anwendung gekommen und hat für Deutschland große Vorteile gebracht. Frankreich hat ein Zusatzprotokoll zum französisch-ecuatorianischen Literarvertrag von 1898 unterzeichnet, durch das die Ecuatorianer die meistbegünstigte Nation in Frankreich wurden. Dieser Vertrag ist zeitlich später in Kraft getreten (am 29. Okt. bezw. 24. Nov. 1907) als der deutsch-französische Vertrag. Somit genießen die Deutschen in Frankreich die gleichen Vorteile wie die Ecuatorianer und können wie diese die völlige Gleichbehandlung mit den Inländern verlangen. Daraus ergibt sich für den Aufführungsschutz:

1. Jedes von einem Deutschen veröffentlichte Werk der Tonkunst ist in Frankreich geschützt ohne Rücksicht auf den Erscheinungsort, lediglich auf Grund der Staatszugehörigkeit des Autors zum Deutschen Reich.

2. Die Dauer des Auff. R. beträgt in Frankreich 50 Jahre.

Damit sind die Deutschen in den Genuß des Höchstmaßes des in Frankreich geltenden Aufführungsschutzes gelangt, ohne dort irgendwelche Förmlichkeiten erfüllen zu müssen.

C. Im Verhältnis zu Italien ist noch die Frage nach dem durch Erfüllung gewisser Förmlichkeiten bedingten Präventivschutz[148]) für das Auff. R. zu behandeln. Das Wesen dieses Schutzes besteht darin, daß in Italien die Lokalbehörden von Amts wegen gegen die beabsichtigte öffentliche Aufführung eines Werkes der Tonkunst einschreiten, wenn nicht der Veranstalter der Aufführung eines Werkes durch schriftliche und beglaubigte Bescheinigung die Einwilligung des Urhebers nachweist. Voraussetzung für diesen Schutz ist eine entsprechende Anmeldung des Werkes und Zahlung der

---

147) Röthlisberger a. a. O. S. 98.

148) Art. 4 des deutsch-italienischen Vertrags. S. hierüber bei Röthlisberger, Die Sonderliterarverträge 1909 S. 75 ff.

vorgeschriebenen Gebühr. Diese zur Erlangung des Praeventivschutzes vorgeschriebenen Förmlichkeiten sind nur Voraussetzung für diesen, nicht für den allgemeinen Aufführungsschutz.[149])

III. Außerdem hat Deutschland mit zwei nicht dem Verbande angehörigen Staaten Übereinkommen getroffen.

1. Übereinkommen zwischen dem Reich und den Vereinigten Staaten von Nordamerika über den gegenseitigen Schutz der Urheberrechte vom 15. Januar 1892.

Dieses Übereinkommen stellt einen Reziprozitätsvertrag dar, nach welchem die nordamerikanische Copyright Act vom 3. März 1891, nunmehr ersetzt durch das Gesetz vom 4. März 1909,[150]) auf die Reichsangehörigen Anwendung findet, während umgekehrt die Bürger der Vereinigten Staaten von Nordamerika in Deutschland den Schutz des deutschen Gesetzes genießen.

Der Aufführungsschutz, den das amerikanische Gesetz gewährt, ist seinem wesentlichen Inhalt nach dem inländischen gleich. Art. 1, Abs. I, Ziff. e gibt „die ausschließliche Befugnis ein autorrechtlich geschütztes Werk der Tonkunst öffentlich zur Erzielung eines Gewinnes aufzuführen".

Einen wichtigen Fortschritt bedeutet die Bestimmung, daß auch Aufführungen mittels mechanischer Musikinstrumente urheberrechtlich geschützt sind. Eine positive Ausnahme hievon ist für Geldeinwurfinstrumente gegeben[151]): Die Wiedergabe einer musikalischen Komposition durch solche Instrumente wird nicht als eine öffentliche, in gewinnsüchtiger Absicht veranstaltete Aufführung angesehen, es sei denn, es werde ein Eintrittsgeld für die Zulassung zu der Örtlichkeit, wo diese Wiedergabe stattfindet, bezogen.

Während für die Erlaubnis zur Übertragung eines Tonwerkes auf mechanische Musikinstrumente eine Zwangslizenz

---

[149]) Vergl. Art. 4 des Vertrages, Schlußsatz.

[150]) Gesetz betreffend Abänderung und Vereinheitlichung der Urheberrechtsgesetzgebung. Deutsche Übersetzung von Professor Ernst Röthlisberger in Bern im Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Nr. 119 vom 26. Mai 1909.

[151]) Art. 1, letzter Absatz, a. a. O.

besteht, ähnlich der durch § 22a des deutschen Urheberrechtsgesetzes geschaffenen, jedoch mit dem Unterschied, daß für jeden „derartig hergestellten Bestandteil" eine feste Taxe von 2 Cents zu entrichten ist, muß für jede öffentliche Aufführung mittels derartiger Instrumente die Genehmigung des Aufführungsberechtigten eingeholt werden: Individuelle und mechanische Aufführung werden rechtlich gleich behandelt. Damit hat das Gesetz in sehr glücklicher Weise einen gerechten Ausgleich zwischen den widerstreitenden Interessen der Tonsetzer, der Musikinstrumentenfabrikanten und der Allgemeinheit herbeigeführt.

Die Dauer des Aufführungsschutzes beträgt 28 Jahre vom Tage der ersten Veröffentlichung an; der Inhaber des U. R. ist jedoch befugt die Erneuerung und Ausdehnung dieses Rechts auf eine fernere Frist von 28 Jahren geltend zu machen, soferne innerhalb des dem Ablauf der ursprünglichen Schutzfrist vorangehenden Jahres auf dem Urheberrechtsamte ein Gesuch um eine solche Erneuerung und Ausdehnung eingereicht und dort regelrecht eingetragen worden ist. Art. 23 Abs. II. Das Aufführungsrecht besteht aber immer nur als integrierender Bestandteil des U. R., es ist in seiner Existenz von dem Bestehen und Erlöschen des letzteren abhängig. Dies ist von Bedeutung, wenn der Inhaber des Auff. R. und des U. R. verschiedene Personen sind; dann kann der Aufführungsberechtigte nach Ablauf der ersten 28jährigen Frist für sein Auff. R. keine Fristverlängerung erwirken, sondern nur der „Eigentümer des U. R." für das gesamte U. R., was dann mittelbar dem Aufführungsberechtigten zugute kommt. Die Frage, ob der Aufführungsberechtigte gegen den Inhaber des U. R. einen klagbaren Anspruch auf Erwirkung der Verlängerung der Frist hat, wird mangels besonderen Übereinkommens zu verneinen sein.[152])

Wenn auch die materiellrechtlichen Bestimmungen über den Aufführungsschutz in beiden Ländern keine wesentlichen Verschiedenheiten aufweisen, so sind doch die deutschen Staatsangehörigen gegenüber den Amerikanern ganz bedeutend im

---

[152]) Praktisch wird diese Frage besonders dann, wenn das Auff. R., wie üblich, der Tonsetzergenossenschaft übertragen ist. Diese kann also eine Verlängerung des Aufführungsschutzes nicht erwirken.

Nachteil, da die Erlangung des U. R. und damit des Auff. R. in Amerika von der Erfüllung derjenigen Bedingungen und Förmlichkeiten abhängig gemacht ist, die das amerikanische Gesetz vorschreibt. Während also das amerikanische Tonwerk ohne Weiteres und kostenlos in Deutschland den inländischen Aufführungsschutz genießt, hat der Deutsche, der in Amerika das Auff. R. erlangen will, eine ganze Reihe Voraussetzungen zu erfüllen: Auf jedem Exemplar des Werkes muß sich ein Urheberrechtsvorbehalt (Copyrightvermerk) befinden, 2 Exemplare der besten Ausgabe müssen der amtlichen Stelle in New-York sofort nach dem Erscheinen kostenfrei zugehen, das Werk muß in die Eintragungsregister beim Urheberrechtsamt eingetragen sein, jede Neuauflage des Werkes muß eingetragen werden, ebenso jede Übertragung des U. R., es müssen die Gebühren bezahlt werden (für jede Eintragung allein 1 Dollar). Die Erfüllung aller Bedingungen ist für den Deutschen mit ungeheuren Umständichkeiten und verhältnismäßig hohen Kosten verbunden. Es wurde deshalb zur Erleichterung der Erlangung des „Copyrightschutzes" in New-York eine „Amtliche Stelle für den deutschen Buch-, Kunst- und Musikalienverlag" gegründet, die die Eintragungen vermittelt.[153])

2. Übereinkommen, betreffend den Schutz der Urheberrechte an Werken der Literatur, Kunst und Photographie zwischen dem Deutschen Reich und Österreich-Ungarn.

Auch hier liegt ein Vertrag auf Gegenseitigkeit vor. Der vertragsmäßige Schutz wird in dem einen Land nur dann gewährt, wenn das schutzsuchende Werk in dem anderen Land „einheimisch"[154]) ist. Der gewährte Aufführungsschutz ist der der inländischen Gesetzgebung, vorausgesetzt, daß das Werk in seinem „Heimatstaat" Aufführungsschutz genießt. Die Anbringung eines Aufführungsvorbehalts ist im Verhältnis des Deutschen Reichs und den im österreichischen Reichsrate vertretenen Königreichen und Ländern nur dann erforderlich, wenn die deutsche Gesetzgebung einen solchen verlangt, also nur bei

---

153) Bezügl. der Vorschriften vergl. Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Nr. 12 vom 16. Januar 1911.

154) Siehe Allfeld (1902) S. 399, Müller a. a. O. S. 285 u. a.

Werken, die den nachträglichen Vorbehalt gemäß § 61 L. U. G. tragen. Hingegen ist im Verhältnis zwischen dem Deutschen Reich und der ungarischen Krone der Vorbehalt des Auff. R. stets erforderlich, da in diesem Verhältnis die Förmlichkeiten beider Länder erfüllt sein müssen und das ungarische Gesetz in § 51 bei musikalischen Werken die Anbringung eines Vorbehalts verlangt. Die Dauer des Aufführungsschutzes beträgt 30 Jahre vom Tode des Urhebers an gerechnet, weil der Schutz gemäß Art. 1 Abs. 2 des Übereinkommens nicht länger bestehen soll als im Heimatland. Die fünfzigjährige Schutzfrist in Ungarn kommt also den deutschen Werken nicht zugute, und umgekehrt sind ungarische Werke in Deutschland nur 30 Jahre geschützt. —